GEORGES LAFENESTRE

De l'Institut.

Les Primitifs

A BRUGES ET A PARIS

1900-1902-1904

Vieux Maîtres de France et des Pays-Bas

LES

PRIMITIFS A BRUGES ET A PARIS

1900-1902-1904

VIEUX MAITRES DE FRANCE ET DES PAYS-BAS

GEORGES LAFENESTRE

Membre de l'Institut,
Conservateur des Peintures et Dessins au Musée du Louvre.

LES PRIMITIFS

A BRUGES ET A PARIS

1900-1902-1904

VIEUX MAITRES DE FRANCE ET DES PAYS-BAS

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE GEORGES BARANGER
5, Rue des Saints-Pères, 5

1904



PRÉFACE

Les six études, historiques et critiques, sur les vieux peintres de France et des Pays-Bas, qu'on réunit dans ce volume, ont déjà paru, à diverses époques, dans la *Revue des Deux-Mondes*, la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'Art ancien et moderne*. Il a semblé que leur rapprochement se pouvait justifier à la fois par le voisinage des contrées, aux frontières incertaines, où ces maîtres respectés ont accompli leur œuvre, et par la communauté d'aspirations qui les guida, le plus souvent, aux belles époques, dans l'intelligence de la nature et la pratique de l'art. On pourrait donner à ce livre le sous-titre de « Peintres de Vérité », comme on donnerait à un recueil d'essais sur la peinture italienne celui de « Peintres de Beauté ». Si, en effet, au delà des Alpes, c'est surtout dans les conceptions imaginatives et les réalisations de l'idéal poétique ou plastique que les manieurs du pinceau ont déployé toute l'étendue et la richesse de leur génie, c'est, au contraire, dans une observation simple et émue des phénomènes naturels

et la représentation exacte de la vie contemporaine, de la vérité immédiate et proche, que leurs émules de France, des Flandres, de Hollande, ont trouvé, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, la source intermittente, mais intarissable, de leurs saines inspirations.

C'est aux premières Expositions universelles de Londres en 1851 et de Paris en 1855, d'où datera, pour l'avenir, le commencement de la grande transformation sociale dans laquelle se débat le vieux monde, qu'il faut aussi faire remonter le réveil du goût public à cet égard, et son changement de direction. Depuis cette époque, depuis un demi-siècle, la facilité croissante des voyages, le perfectionnement des moyens de reproduction, la multiplicité des expositions rétrospectives, locales ou internationales, n'ont cessé d'agir sur les artistes, les amateurs, les historiens, pour développer, en eux, une curiosité plus ouverte et plus active, en même temps qu'un esprit de critique plus précis et plus généreux. L'histoire de la peinture ancienne a particulièrement bénéficié de ces tendances nouvelles. Désormais l'on s'accoutume d'y suivre, avec plus de plaisir et plus de profit, toutes les phases d'une évolution aussi constante dans ses causes intimes et profondes, qu'elle est variable dans ses manifestations, toujours plus ou moins soumises aux fluctuations des idées religieuses, sociales ou scolaires, des circonstances politiques, des préjugés et de la mode. C'est ainsi qu'en reculant bien au delà des périodes déjà consacrées par la gloire, d'un accord universel, les

XVIIe et XVIIIe siècles pour la France, le XVIIe siècle pour les Flandres et la Hollande, on s'est efforcé de rendre justice, non seulement aux pères et grands-pères de Poussin, Claude Lorrain, Watteau, David, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Ruysdaël, mais encore à leurs plus lointains aïeux et prédécesseurs aux XVIe et XVe siècles et jusque dans les profondeurs obscures du Moyen-Age, à ceux qu'on appelle les *Primitifs*.

Depuis plusieurs années, cette dernière désignation a fait florès. L'Exposition de Bruges en 1902 et l'Exposition de Paris en 1904, sur lesquelles on trouvera ici quelques pages, ont donné à ce mot, en dehors des ateliers et des cabinets d'étude, un retentissement inattendu. Elles lui ont donné aussi, on doit le reconnaître, une extension parfois excessive, si l'on examine les faits avec la rigueur et l'impartialité historiques. Ce surnom de *Primitifs,* en réalité, ne devrait-il pas être réservé aux seuls initiateurs les plus naïfs, les plus enfantins, de l'art de la peinture, renouvelé en Europe aux XIIIe et XIVe siècles? Il nous paraît assez irrévérencieux et fort injuste d'appliquer cette épithète à la plupart des maîtres du XVe siècle qui représentent, avec tant de savoir et d'éclat, soit l'adolescence dans toute sa vivacité et toute sa grâce, soit la virilité dans toute sa force et toute sa conscience, d'un art encore grandissant, mais déjà complet et presque mûr.

Pour l'Italie, cela saute aux yeux : les Bellini, Mantegna, Ghirlandajo, Botticelli, Signorelli ne sont plus des

Primitifs. Peut-on même reléguer dans cette catégorie des hommes de génie, tels que Giotto et Simone di Martino? Dans les Pays-Bas, n'en serait-il pas de même? Hubert et Jean Van Eyck, si savants, si parfaits, Van der Weyden, Van der Goes, Memling, Quentin Matsys, Thierri Bouts, Gérard de Haarlem, doivent-ils être toujours regardés comme des Primitifs, au sens exact du mot? On sait ce que, naguère encore, ce mot impliquait de dédain ou d'hostilité chez les artistes ou les dilettanti qui en accablaient, du haut de leurs principes ou de leurs préjugés, tous les peintres antérieurs au XVI[e] siècle. Il n'est plus permis, il est vrai, de lui conserver ce sens injurieux, après les victoires définitives qu'ont remportées ces nobles artistes dans l'opinion publique, plus fréquemment et plus judicieusement consultée. Toutefois, c'est à cette seule condition qu'on peut leur garder, par égard pour un usage reçu et pour la commodité du langage, une dénomination visiblement insuffisante. C'est ainsi, hélas! qu'on fait déjà, avec moins de raisons encore, par suite d'un préjugé plus invétéré, pour notre admirable architecture française et internationale des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles, en la désignant toujours sous son sobriquet méprisant colporté par Vasari, l'*art gothique*.

Quelle charmante étude il y aurait à faire sur la fortune que, depuis un siècle, a rencontrée chez nous ce vocable de *Primitifs* et l'idée, saine et juste, qu'il représente! On le verrait, si je ne me trompe, pour la première fois employé dans l'atelier de Louis David,

ce terrible magister. Un pauvre garçon, très distingué, très délicat, qui mourut jeune, Maurice Quay, y reçut ce surnom de ses camarades pédants et moqueurs, parce qu'il aimait les vieilles peintures démodées. Plusieurs cependant, ouvertement ou *in petto,* partageaient déjà sa curiosité et ses goûts rétrospectifs, et, parmi eux, un amoureux sincère de la nature et de la vérité, le jeune Ingres. Dès lors, les légers et fins profils tracés par les peintres attiques sur la panse des lécythes et des œnochoés, et les traits vifs naïvement coloriés par les enlumineurs parisiens sur les frontispices et les marges des manuscrits, séduisaient et touchaient plus profondément le Montalbanais que toutes les virtuosités pittoresques ou plastiques des décorateurs académiques. La correspondance et les notes du pensionnaire de Rome, la direction suivie dès lors par lui dans ses études et dans ses œuvres, nous en fournissent les preuves. Avec quelles surprises et quels enchantements il trouva en Italie les ouvrages d'autres Primitifs, les Trecentisti et les Quattrocentisti, sur les murs et dans les retables des églises! Avec quelle candeur profonde il y respira leur âme vénérable! Aussi se trouva-t-il bien préparé, par ces premières admirations, si spontanées et si personnelles, à s'associer, dès son installation à Rome, d'une sympathie ardente, aux études qu'y poursuivaient déjà, dans ce sens, deux petits groupes d'artistes et d'érudits allemands.

Ceux-là aussi étaient grands amoureux des Primitifs, et, suivant leurs tempéraments, les allaient

chercher, les uns dans la Grèce (Carstens, Schinkel, etc.), les autres dans l'Italie même, avant les Carraches et Michel-Ange (Overbeck, Pforr, Vogel, Cornelius, etc.). Les premiers se paraient du titre de *Néo-Grecs,* les autres se désignaient sous le nom de *Nazaréens,* s'efforçant de remonter, à travers les décadences académiques, aux origines mêmes de l'art chrétien, dans les catacombes et chez les fresquistes du Moyen-Age. D'autres Français qu'Ingres leur témoignaient leur sympathie. C'était le directeur même de l'Académie de France, Guillon-Lethière, qui mettait à la disposition des Nazaréens, pour leurs réunions et leur logement, le vieux couvent de San Isidoro, près de la Trinità de' Monti. C'était, parmi les archéologues installés à Rome, l'un des plus respectés et des plus hardis dans la nouveauté de ses aperçus et de ses recherches, Séroux d'Agincourt, à qui l'on doit l'*Histoire de l'art par les monuments,* c'est-à-dire le premier et beau modèle d'un ouvrage d'esthétique sur le Moyen-Age, vraiment scientifique et méthodique, fondé sur l'analyse précise des œuvres et leur chronologie, leur documentation et leur technique comparées. La peinture des Primitifs tient une grande place dans son immense ouvrage, comme leur architecture et leur sculpture. La mémoire de cet homme supérieur est conservée à Rome dans son tombeau, à l'église Saint-Louis-des-Français. On s'honorerait, soit à Beauvais, sa ville natale, soit à Paris, à l'École des Beaux-Arts, à la Sorbonne, au Collège de France, au musée de Cluny ou au musée du

Trocadéro, en rappelant à notre pays oublieux son nom et son image par quelque buste ou statue, dans une époque ou le marbre, le bronze et la pierre sont si souvent employés à de moins nobles usages.

En Italie, où d'ailleurs le respect du passé ne s'était jamais perdu, même durant le triomphe des pires décadents, le mouvement de retour vers les vieux maîtres des xv[e] et xiv[e] siècles fut rapidement accéléré par les travaux des érudits, étrangers ou indigènes. Les Allemands, le B[on] de Rümohr (*Italienische Forschungen*) et de Reumont, furent bientôt suivis, avec enthousiasme, par notre compatriote Rio (*l'Art chrétien*), et les éditeurs siennois, florentins, vénitiens, de Vasari, les frères Milanesi, le P. Marchesi, P. Selvatico, etc. Nos artistes ne purent rester indifférents à ces influences ambiantes. Dès lors, on voit presque tous les jeunes peintres français séjournant dans la péninsule, pensionnaires de l'Académie ou libres touristes, lettrés ou illettrés, faire une part de plus en plus grande, dans leurs admirations et leurs études, aux artistes de la première Renaissance et du Moyen-Age, à ceux dont quelques-uns de leurs maîtres retardataires leur enseignaient encore le mépris et l'oubli.

Dans un voyage à Padoue, j'ai trouvé, au coin d'une fresque de Giotto, à l'Arena, tracée très légèrement et très respectueusement, la signature d'Hippolyte Flandrin. Le futur auteur des frises de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Vincent-de-Paul ne fut pas le seul, de son temps, à s'humilier devant la grandeur des

Trecentisti. Orsel l'avait déjà précédé dans cette voie; Périn, Janmot, bien d'autres peintres religieux, l'y suivaient. Un peu plus tard, Hébert remontait jusqu'aux Byzantins. Toute la génération contemporaine, Gustave Ricard, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Élie Delaunay, entre 1840 et 1860, puisèrent le plus pur de leur talent aux sources toujours vives de la vieille Florence et de la vieille Venise. Personne alors, même parmi les plus respectueux de la tradition classique ou les plus soumis aux caprices de la mode parisienne, qui ne dût céder, plus ou moins, au plaisir et au besoin de s'y rafraîchir, ne fût-ce qu'en passant! Gérôme fit, en sa jeunesse, une seule tournée en Italie, avec Paul Delaroche, mais il en rapporta un souvenir ému des fresques toscanes, qu'on trouve fixé dans ses peintures murales — trop oubliées — *la Communion de saint Jérôme*, à Saint-Séverin. Est-il besoin de rappeler que le vendéen Paul Baudry comprit à merveille la poésie de ces délicieux rêveurs? Et c'est peut-être dans les portefeuilles de M. Bouguereau que se conserve la plus précieuse collection de dessins et de croquis, faits *con amore*, avec une conscience juvénile, d'après bien des fresques et des peintures alors inconnues, dont quelques-unes, sans doute, ont été, depuis cette époque, détruites ou dispersées.

Tandis que la studieuse Allemagne poursuivait, dans l'érudition et dans la pratique de l'art, la rénovation entreprise par les Nazaréens, ces derniers avaient trouvé, dans la libre et curieuse Angleterre,

des successeurs plus hardis qui poursuivaient leurs principes jusqu'à ses dernières conséquences. Les Préraphaélites (H. Hunt, Madox Brown, D. G. Rossetti, Millais, etc.) et surtout leur éloquent prophète, John Ruskin, rompaient théoriquement, sinon en fait, avec le XVII[e] et le XVI[e] siècle en bloc; ils contribuèrent plus efficacement que tous les autres, par leur propagande ardente et cosmopolite, à ramener l'enthousiasme des artistes et des amateurs vers les œuvres, consciencieuses et sincères, des XIV[e] et XV[e] siècles, où se conservait l'expression la plus spontanée et la plus franche d'un amour naïf et profond pour la beauté des âmes et la beauté des choses.

Chez nous, les Romantiques, amis de la liberté, amis de la nature, amis du passé, avaient été, dès leur apparition, les propagateurs ardents des mêmes idées. Le remords et la honte d'une trop longue ingratitude nationale vis-à-vis de notre passé, le désir passionné de rendre justice au Moyen-Age, anime et exalte tous les chefs du mouvement, depuis les poètes et romanciers, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, P. Mérimée et tous les imitateurs de Walter Scott, depuis les historiens et archéologues (érudits ou artistes), de Barante, Augustin Thierry, Michelet, Vitet, de Caumont, du Sommerard, Sauvageot, Didron, Lassus, Viollet-le-Duc, etc., jusqu'aux sculpteurs et aux peintres. La cause du Moyen-Age, et, avec la cause du Moyen-Age, celle de la liberté, de la vérité, de la nature, est désormais gagnée dans le

groupe dirigeant des esprits supérieurs. De toutes parts, dans la peinture, on retourne prendre conseil auprès des anciens. Les compositeurs familiers et rustiques, comme Decamps et Meissonier, consultent les Flamands et les Hollandais; le dernier feuillette souvent, dans sa jeunesse, les enluminures parisiennes. Les paysagistes surtout, Th. Rousseau, Millet, ne se veulent souvenir que de leurs prédécesseurs les plus consciencieux, simples et virils. Et pourtant, malgré tous ces efforts, malgré tant de chefs-d'œuvre accumulés, combien a-t-il fallu de temps pour que les yeux d'un public plus nombreux, encore aveuglés par des préjugés séculaires, se pusssent rouvrir aux beautés saines et profondes de l'art naturel, libre et sincère?

C'est, nous l'avons dit, depuis un demi-siècle, depuis les Expositions universelles de Londres et de Paris en 1851 et 1855, depuis la multiplication des voies faciles de transport par terre et par mer, qu'une succession ininterrompue d'autres expositions internationales et rétrospectives détermina peu à peu, dans le goût public, un changement de direction en faveur des peintres anciens et des Primitifs. Les prédécesseurs des grands génies incontestés des XVIe et XVIIe siècles reprirent, en faveur et renommée, tout ce que perdaient leurs successeurs jusqu'alors trop exclusivement admirés. La génération à laquelle j'appartiens a pu assister à toutes les phases de cette évolution, qu'ont accélérée, d'ailleurs, tour à tour, les diverses écoles de peintres, en apparence contradictoires ou hostiles,

révolutionnaires ou réactionnaires, qui se sont succédé chez nous dans la dernière moitié du XIXe siècle.

C'est, en effet, suscités et exaltés par les mêmes besoins d'indépendance et de sincérité, qu'après les romantiques et les néo-grecs, se sont tour à tour présentés les réalistes, les naturalistes, les impressionnistes, les symbolistes même, tous réclamant à la fois, pour les imaginations une liberté plus grande, pour les impressions une sensibilité plus naïve, pour l'observation une sincérité plus constante, pour l'exécution un emploi de moyens plus variés. Aucune de ces entreprises n'a été inutile, aucune n'est restée infructueuse, puisque toutes ont contribué, en des mesures diverses, à précipiter ce grand mouvement des intelligences qui les pousse, dans les deux mondes, à supprimer les antiques barrières des préjugés et des défiances pour se diriger, en se rapprochant, dans un commun amour de la nature, de la vie, de l'humanité, vers un idéal lointain d'harmonie pacifique et affectueuse. Idéal fuyant qui, jusqu'à présent, s'est dérobé à nos désirs et à nos efforts, qui s'y dérobera éternellement peut-être, mais qu'il sera toujours utile et noble, doux et fortifiant, de rechercher et de poursuivre!

Les étonnants succès obtenus par les dernières expositions d'artistes primitifs, avant-hier et hier, celles de Bruges et de Paris, aujourd'hui celles de Sienne et de Dusseldorff, montrent à quel point maintenant les esprits se trouvent bien préparés à en saisir le charme et comprendre la valeur. D'autre part, les

maîtres plus anciens qui les ont précédés, notamment les peintres des Flandres et de Hollande, deviennent d'autant plus admirés et étudiés qu'ils ont conservé une plus grande part de cette sincérité salubre et communicative, de cet amour naturel et libre pour les beautés, immédiates et constantes, physiques et morales, de la nature vivante, dont l'expression, même maladroite, même incertaine, suffit à nous retenir, émus et charmés, devant les débris imparfaits des Primitifs.

Dans les études ci-jointes sur les vieux maîtres de France et des Pays-Bas, notes prises successivement en Provence, aux expositions de Paris et de Bruges, dans les musées de Haarlem et du Louvre, on ne trouvera sans doute que les échos, bien affaiblis, des impressions et des idées partagées par un grand nombre de nos contemporains, mais on y constatera aussi que ces impressions et ces idées ont des origines déjà lointaines. Nous comptons, d'ailleurs, sur l'indulgence accoutumée de nos lecteurs pour en excuser les insuffisances, s'ils y reconnaissent, comme chez nos vieux maîtres, un amour sincère pour la nature et pour l'art, avec le respect de la vérité.





LE BUISSON ARDENT

TRIPTYQUE DE NICOLAS FROMENT, A LA CATHÉDRALE D'AIX

1897

La justice vient d'un pas lent pour nos vieux maîtres ; encore, si elle arrivait d'un pied sûr ? Que d'efforts successifs, que d'heureux hasards d'érudition il a fallu, depuis quarante ans, pour reconstituer, à peu près, l'œuvre de Jehan Fouquet, notre plus illustre peintre du xve siècle, illustre même au delà des monts, chez les Romains et les Florentins ! Combien de ses contemporains, ses inférieurs à peine, n'ont pas eu, jusqu'à présent, la même fortune ! Nous le savons pourtant, d'une façon certaine, aujourd'hui : l'activité des artistes français de toute sorte, si prodigieuse durant les xiiie et les xive siècles, ne fut pas troublée, autant qu'on se l'imagine, par les calamités de la guerre de Cent ans. Sans doute, Paris et l'Ile-de-France eurent beaucoup à souffrir, et, jusqu'au xvie siècle, ne se relevèrent guère, mais la vie de la nation, heureusement, n'y était pas concentrée. Dans les alentours,

en Champagne, en Normandie, on se remit vite à travailler. Quant aux provinces indépendantes, telles que l'Artois, la Bourgogne, jusqu'à leur annexion, et le Comtat Venaissin, appartenant au Saint-Siège, quant aux provinces même du domaine royal, qui avaient été épargnées par l'invasion, ou rapidement évacuées, l'Orléanais, l'Anjou, le Berry, la Touraine, ce sont autant de centres où survivront quelque temps encore des écoles de peintres et de sculpteurs.

L'une des plus florissantes, parmi ces écoles, était celle d'Avignon, ville pontificale, ville de refuge, au milieu de tant de populations agitées par les querelles royales. Ses productions se répandaient dans tout le Midi. Presque toutes les peintures du xve siècle qui ont échappé par hasard, dans la région, aux vandalismes successifs et variés, huguenots, académiques, révolutionnaires, utilitaires, qui n'ont cessé d'y sévir, en tirent origine. Il va sans dire qu'elles ont été et sont encore, presque toujours, attribuées à des Italiens, Flamands ou Espagnols, tant nous avons perdu, depuis longtemps, avec le respect et la connaissance de notre histoire, la conscience même de notre grandeur dans le passé ! A mesure que la lumière se fait, dans un grand nombre de cas, cette erreur, d'ailleurs, peut sembler excusable, car tous les documents mis à jour nous montrent, de plus en plus, le caractère international de cette école. Les heureuses recherches de M. l'abbé Requin dans les minutes notariales de Vaucluse ont apporté, à ce sujet, toutes sortes de faits pro-

bants[1]. De 1400 à 1500, on trouve, établis à Avignon, très occupés, très bien posés, cent et quelques peintres dont les noms sont conservés dans des contrats, presque tous contrats de commande, minutieux et détaillés. Pour une soixantaine, on sait leur origine : il n'y en a que cinq d'Avignon, une vingtaine des provinces environnantes, Languedoc, Provence, Lyonnais, Auvergne, Bourgogne, Dauphiné, trois Parisiens, quelques Comtois, Champenois, Beaucerons ; les autres sont des Italiens et surtout des Septentrionaux (cinq Allemands, deux Flamands, un Hollandais). Beaucoup de ces artistes sont fixés à Avignon bien avant que le roi René, leur grand protecteur, ne vienne s'établir en Provence (1453). C'est donc une erreur d'attribuer à sa seule influence cet afflux du Nord. La cause en remonte plus haut et plus loin, au séjour même de la Papauté, qui, attirant autour d'elle les artistes, non seulement d'Italie, mais de toute la chrétienté, avait fait d'Avignon un centre de production, pour l'art religieux, dans la France méridionale, semblable aux centres de Cologne, pour l'Allemagne, et de Bruges, pour les Pays-Bas.

Comment s'étonner, dorénavant, du caractère mixte et du mélange, à doses variées, d'éléments français, italiens, flamands, allemands qu'on remarque dans la

1. *Documents inédits sur les peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle*, par l'abbé Requin (Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. Treizième session, 1899, p. 118-217).

plupart des panneaux de cette provenance ? Comment être surpris que l'œuvre capitale, jusqu'à présent, de l'école, le triptyque du *Buisson ardent,* dans la cathédrale d'Aix, ait si longtemps inquiété et dérouté les amateurs les plus experts et les érudits les mieux outillés ?

Jusqu'à la Révolution, ce beau triptyque, admiré et respecté, demeura dans l'église des Grands-Carmes, à Aix, sur l'autel où le roi René l'avait placé. On l'attribuait alors, comme tous les vieux tableaux du pays, au roi lui-même, amateur passionné de peinture, peintre à ses heures, élève des Flamands, mais dont, en réalité, l'on ne connaît, jusqu'à présent, aucune œuvre authentique. Jean-Scholastique Piton, en 1666, mentionne le chef-d'œuvre dans son *Histoire de la ville d'Aix;* quelques années plus tard, P.-J. de Haitze, dans ses *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, le décrit ainsi : « Dans l'église des R. P. Carmes, on voit la chapelle du bon roy René, que nous pouvons appeler mieux que cet empereur de Rome, les délices du genre humain. Ce bon prince, plus affectionné encore que Salomon à préparer un autel au Seigneur, voulut que le tableau fût un ouvrage de sa main. C'est la Vision du Buisson ardent, qui figurait, dit l'Église, la virginité maternelle de la sainte Vierge, l'ayant été même après son enfantement; aussi elle est représentée, tenant son fils entre ses bras, sur le haut de ce buisson merveilleux, qui brûlait et ne se consumait pas. Moyse est au bas qui d'une main se déchausse,

suivant le commandement de Dieu, car ce lieu estoit une Terre Sainte, et de l'autre il se couvre le visage, n'osant pas regarder Dieu qui lui parloit du milieu du buisson. — Ce tableau est orné d'un cadre d'or plat, ombragé et rehaussé de couleur, où douze Roys de Juda sont dépeints, avec des ornements à l'antique, si délicats et si bien travaillés, qu'il ne se peut rien voir de mieux ; aussi a-t-il mérité l'estime du brave Mignard de Rome... Le portrait de René et sa femme, à genoux, suivis de toute leur cour (!) se voyait aux portes qui renferment d'ordinaire ce tableau, et ses entrailles sont au pied de l'autel, sous une lame de cuivre en forme de cœur ».

Comme le dit son naïf cicerone, le peintre, en effet, suivant l'interprétation symbolique fournie par quelque autorité ecclésiastique, en avait agi fort librement avec le texte de la Bible, en substituant, dans le buisson ardent, l'apparition de la Vierge-Mère à celle de Jéhovah. La broussaille d'Égypte, épineuse et sèche, s'était aussi transformée en un groupe, feuillu et vert, de châtaigniers et de chênes trapus s'épanouissant en un bouquet fleuri sur lequel trône paisiblement la Vierge douce. Ce n'est pas la voix bruyante du Dieu vengeur qui tonnera dans cette verdure ; ce n'est point non plus sa flamme terrible qui en sortira ; la lueur fine qui l'entoure n'est qu'un rayonnement aimable d'auréole. Le peintre, ami de la campagne et des frais paysages, ne s'est souvenu de l'Exode que pour entourer Moïse de béliers et de chèvres gardés par un bon chien,

et portant de riches colliers comme les hôtes favoris des ménageries et bergeries célèbres du bon roi. Dans la campagne qui s'ouvre, des deux côtés, spacieuse et ensoleillée, on peut reconnaître à l'horizon, au bord du Rhône tortueux, les châteaux de Tarascon et de Beaucaire. L'amour de la nature, un amour sincère et naïf, éclate de tous côtés dans cette idylle à la fois mystérieuse et familière, où tous les détails, animaux, feuilles et fleurs, sont étudiés avec une exquise précision. Quant au Moïse, c'est un Provençal, pasteur ou plutôt marchand, peut-être quelque bourgeois juif d'Aix ou d'Avignon, mais qui retire ses chaussons de feutre et s'abrite de la main en levant sa tête grisonnante vers le miracle, avec une ferveur si sincère, qu'il en est, du coup, transfiguré. On ne s'étonne pas de voir s'avancer vis-à-vis de lui un Ange, très noble, très somptueusement vêtu, avec des perles dans la chevelure et sur le manteau, qui lui explique d'un air affable ce grand miracle.

Les volets du retable ne sont guère moins intéressants que le panneau principal. Sur celui de gauche, se tient à genoux, devant un prie-dieu armorié, le vieux roi René, en vêtements fourrés, avec un grand collet d'hermine. Tête mal équarrie, jaune et ridée, avec un nez camus, de petits yeux bridés, des lèvres déformées sur un trop haut menton, une physionomie franchement laide, dont la coiffure, une lourde calotte noire, accentue la vulgarité; mais, dans cette tête commune, que de sincérité, de droiture, de bonté! Et

l'honnêteté du peintre à rendre son modèle est digne de l'humilité que celui-ci a certainement mise à poser ! Sur le panneau de droite, la reine, Jeanne de Laval, avec son long profil maigre, l'aspect pointu de son nez, de ses yeux, de toute sa longue et sèche personne, n'a pas plus de prétention et révèle la même modestie. Derrière le roi, debout, se tiennent sainte Madeleine, saint Antoine, saint Maurice ; derrière la reine, sainte Catherine entre saint Jean-Baptiste et saint Nicolas ; ce sont ces vénérables personnages que de Haitze avait pris pour des courtisans. Sur les revers des volets, en grisaille, se dressent, sous des dais sculptés, les statues de l'Ange et de la Vierge, à l'heure de l'Annonciation. A ce goût de statuaire peinte qui garnit encore la bordure du motif central de statuettes superposées de Prophètes et de Rois, on reconnaît, comme à bien d'autres traits, l'élève ou l'admirateur des Bourguignons et des Flamands.

Lors de la Révolution, un maire, avisé et intelligent, trouva moyen de faire passer à Marseille, où la municipalité, de son côté, le cacha en lieu sûr, le tableau des Grands-Carmes, que les portraits royaux désignaient à la destruction. En 1804, on put le replacer, non dans l'église des Carmes, qui était détruite, mais dans la cathédrale où, depuis ce temps, sauf deux courts voyages à Marseille en 1861 (Concours régional) et à Paris en 1878 (Exposition des portraits nationaux)[1], il reste offert à l'admiration des

1. Depuis l'époque où fut écrit cet article, dans *la Revue de*

voyageurs et soumis à leur critique. L'attribution légendaire au roi René ne fut pas longtemps maintenue. Millin, d'Agincourt, Mérimée, Renouvier, de Quatrebarbes, de Chennevières, Estlake, Chaumelin, tous ceux qui eurent à en parler, pensèrent qu'il fallait chercher un autre nom. Waagen, suivant sa coutume, n'hésita pas ; il reconnut, dans le panneau central, la main de Jan Van Eyck, mais comme Van Eyck est mort en 1440 et que le roi René, mort en 1480, porte sur ce volet les signes d'une extrême vieillesse, pour accommoder les choses, il reconnut, non moins positivement, dans ledit volet (ajouté, selon lui, après coup), une main postérieure, celle, par exemple, de Roger Van der Weyden, Jan Van der Meire ou quelqu'un des Flamands ayant traversé Aix vers la fin du xve siècle. Schnaase et Vitet n'eurent pas de peine à faire observer que, malgré quelques parentés de détail, l'exécution magistrale, brillante et vive, du maître illustre ne se retrouvait pas dans le tableau d'Aix, d'un style plus hésitant et d'une facture plus lourde. Quelques autres critiques penchaient pour une origine italienne. Un archéologue avisé de Marseille, M. Trabaud, émit seul, mais timidement, l'opinion que ce tableau pouvait bien être dû « à une école presque française, un peu méridionale ».

l'Art ancien et moderne (1897), le tableau du *Buisson ardent* a été vu, deux fois encore à Paris, en 1900, à *l'Exposition rétrospective de l'art français* au Petit Palais (voir plus loin, p. 42) et en 1904, à *l'Exposition des Primitifs français* (voir plus loin, p. 168 et 172).

Les choses en étaient là, quand Alfred Michiels découvrit, en 1870, aux archives de Gand, une charmante lettre du roi adressée à un peintre flamand répondant au nom amical de *Maistre Jehanot*. Jehanot ou Jan, c'est même chose. Jan n'est qu'un prénom ; il suffit de trouver le nom. Le nom ? nous l'avons. C'est Van der Meire. Le bouillant Michiels, après avoir ruminé quelques années, se décida enfin, en 1877, à porter le coup décisif. Le 15 février, parut, dans la *Revue de France*, un bel article, long, compendieux, enthousiaste, établissant, à n'en pas douter, la paternité du Gantois, Jan Van der Meire. Hélas ! l'ardent critique comptait sans les surprises de la patiente et silencieuse érudition !

La veille même du jour où paraissait la *Revue de France*, la préfecture des Bouches-du-Rhône avait envoyé à l'administration des Beaux-Arts, dont je faisais alors partie, la copie de quatre notes relevées par M. Blancard, archiviste, dans le registre des *Comptes des Menus Plaisirs* du roi René[1]. La première est ainsi conçue :

« A Maistre Nicolas, le Paintre, qui a fait *Rubrum quem viderat Moyses*, la somme de XXX escus pour reste qui luy est deu dud. ouvrage, pour LXX fl. »

La seconde, pour paiement d'une bannière, mentionnait sa résidence : Avignon.

La troisième enfin, pour paiement d'armoiries sur

1. *Nouvelles archives de l'Art français*, 1877, p. 396. Note de J.-J. Guiffrey.

les maisons royales, donnait son nom de famille : *Maistre Nicolas Froment, peintre d'Avignon.*

M. le marquis de Chennevières, mon directeur, venait de me remettre la précieuse pièce, lorsque Alfred Michiels se fit annoncer. Il tenait à la main la brochure bleue, et, d'un air triomphant : « Je le tiens, je le tiens, le maître du *Buisson ardent !*

— Nous aussi, nous le tenons, cher monsieur, car on nous a envoyé de Marseille le document qui vous a sans doute servi.

— Quel document, quel document ?

— Mais, la mention du paiement fait par le roi René.

— A qui, mon Dieu ? à Van der Meire, n'est-ce pas?

— Pas du tout. A un certain Nicolas Froment, d'Avignon.

— Nicolas ! Froment ! Avignon ! Froment ! Avignon ! Nicolas ! » ne cessait de répéter, tout rouge et haletant, le pauvre Michiels, déconcerté. Puis tout d'un coup, se ravisant, en prenant congé : « Après tout, s'écria-t-il, Froment n'est pas un nom ! C'est la traduction française d'un nom, comme Roger de la Pasture. C'est un Flamand, ce ne peut être qu'un Flamand ! Il devait s'appeler Van der Korn ! » Les découvertes postérieures n'ont pas confirmé cette hypothèse hardie. Grâce à M. l'abbé Requin, nous savons que Froment était d'Uzès.

Dès que ce nom fut révélé, ceux qui connaissaient

bien les musées de Florence se souvinrent qu'aux Uffizi un triptyque singulier, attribué à l'école allemande, avec une *Résurrection de Lazare*, portait cette inscription : Nicolaus Frumenti absolvit opus XX° KC° Junii MCCCCLXI. Lorsque le tableau d'Aix parut à l'Exposition universelle, l'année suivante (Portraits nationaux), Paul Mantz, avec sa fidèle mémoire et son œil exercé, n'hésita pas à reconnaître, dans les deux retables, deux œuvres du même peintre, assez semblables par la facture pour qu'on y reconnaisse les mêmes procédés, assez différentes par les qualités pour qu'on puisse constater, de l'une à l'autre, de 1461 à 1475, les énormes progrès faits par l'artiste dans des milieux favorables.

La peinture des Uffizi vient d'un couvent dans la banlieue florentine. On peut donc croire, sans invraisemblance, à un voyage ou à un séjour du peintre en Italie. L'agrandissement du style, non moins que l'ordonnance claire, dans *le Buisson ardent*, confirment cette supposition. Si on compare les figures, très expressives, mais très sèches, très raides, d'un réalisme intense, presque toutes grimaçantes, des panneaux de Florence, avec les figures aisées, pleines, amplement drapées, des panneaux d'Aix, on sent bien que l'artiste a subi, quelque part, une poussée heureuse et décisive. La coloration même, opaque, dure, triste, à Florence, tout en restant un peu jaunâtre, s'est singulièrement allégée et éclaircie à Aix. Froment reste toujours, au fond, flamand par son éducation et ses sympathies,

mais il remonte, en vieillissant, au plus grand maître, à Jan Van Eyck, que son Ange annonciateur rappelle, par le type et le caractère de sa beauté douce et sereine, et il s'éloigne de Van der Weyden, dont il avait exagéré, à Florence, jusqu'à la contorsion et la caricature, les insistances expressives. Dans la Vierge au visage régulier, assise sur le buisson, dans le Bambino, gras, presque bouffi, dans les nobles figures de saints et de saintes, dans l'allure générale d'une manière plus souple et plus poétique, il est impossible de méconnaître l'influence florentine et la révélation de la beauté. Le petit diptyque, donné par le roi René à l'un de ses familiers, Jean de Matheron, acheté en 1891 par le musée du Louvre, date à peu près de la même époque, et rappelle trop la facture de Nicolas Froment pour ne pas lui être attribué. Ces trois œuvres suffisent à nous montrer la valeur d'un artiste qui ne semble point, cependant, avoir tenu le premier rang à Avignon, où Pierre de la Barre, Jean Changenet, Pierre Villate, Jean Grassi, Jean Gauffredi, Enguerrand Charonton, étaient au moins aussi célèbres et occupés que lui. Par malheur, pour tous ces braves ouvriers, sauf pour Charonton, l'auteur authentique du tableau du *Paradis* à Villeneuve-lez-Avignon, la fameuse Justice tarde bien à venir, et nous devons faire appel à toute l'ardeur perspicace des fureteurs d'archives, d'églises et de greniers.





LA PEINTURE ANCIENNE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

1900

Lorsqu'on admire au Petit Palais les tapisseries, les broderies, les miniatures, aussi bien que les ivoires et les orfèvreries, des xive et xve siècles français, dans lesquels s'unit, si souvent, au goût naturel des harmonies colorées, une recherche déjà fine et sûre des formes expressives, on ne saurait douter qu'en un tel milieu de dessinateurs et de coloristes n'ait dû se produire un grand nombre de bonnes peintures, fixes ou mobiles. De tous les arts, par malheur, celui de la peinture est le plus fragile, comme il en est le plus libre et le plus sensible. Que nous reste-t-il des grandes décorations murales de nos églises et de nos châteaux ? Quelques fragments, par hasard sauvés du désastre par le badigeon même qui avait voulu les anéantir, presque toujours dénaturés par les restaurateurs, s'ils ne l'étaient déjà par la poussière et l'humidité. Quant à nos retables et tableaux, peintures sur bois, ou sur toile, rongées par

les vers, fendues par le soleil, lacérées ou pourries, détruites en masse par les fanatismes religieux et politiques, l'indifférence ignorante ou le mépris pédantesque des derniers siècles, c'est miracle s'il nous en reste encore un certain nombre pour nous permettre de mesurer l'étendue de nos pertes.

Le Petit Palais, qui, après avoir été l'attrait le plus pur et l'enseignement le plus élevé de l'Exposition, restera, pour nous, artistes, historiens, lettrés de France, son souvenir le plus glorieux, ne nous a pas apporté à ce sujet, nous devons l'avouer, toutes les révélations que nous espérions. Les organisateurs avaient déjà trop à faire pour réunir, en un ensemble inoubliable, les œuvres capitales de nos arts décoratifs et mobiliers. Comment eussent-ils pu encore y joindre une quantité de panneaux à la fois très lourds et très fragiles, d'un transport difficile, et qui eussent exigé un développement de cimaise considérable ? C'est une exposition spéciale à organiser dans quelques années, à loisir, avec méthode, par un groupe d'érudits et d'amateurs compétents. La nécessité de cette exposition future, qui serait pour la peinture française un acte de justice, comme le fut, pour la sculpture, la création du musée du Trocadéro, s'impose plus que jamais lorsqu'on examine, ainsi que nous l'allons faire, les trop rares œuvres antérieures à la Renaissance qui ont trouvé place au Petit Palais. Leur qualité est telle qu'en y joignant la vue des tapisseries, broderies, miniatures avoisinantes, sorties, à la même

époque, des mêmes ateliers, on se prend à croire, de plus en plus, qu'au temps de Charles VIII et de Louis XII nous n'avions presque rien à envier, sous ce rapport non plus que sous bien d'autres, à nos voisines plus glorieuses, les Flandres et l'Italie. Chez nous, en effet, comme chez elles, la première Renaissance, une Renaissance libre, naïve, spontanée, amoureuse de la nature et éprise de la vie, moins littéraire et moins pédantesque que la seconde, avait déjà produit des fruits savoureux et excellents.

I

Les deux pièces capitales, pour le xve siècle, sont les tableaux d'autel prêtés par la cathédrale d'Aix et par la cathédrale de Moulins. On les avait à peine entrevus en 1878, à l'Exposition des portraits nationaux, si bien préparée par M. de Chennevières, mais si mal installée, au dernier moment, comme par grâce, dans la salle des Conférences, au Trocadéro. On a donc bien fait de nous les remontrer. Le retable d'Aix fut peint vers 1475, celui de Moulins vers 1500. L'un porte les effigies du bon roi René et de sa seconde femme, Jeanne de Laval, l'autre celles de Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon, d'Anne de Beaujeu et de leur fille Suzanne, la future femme du connétable de Bourbon. Œuvres importantes pour l'iconographie princière, elles ne le sont pas moins pour l'histoire de la peinture nationale. Commandées par de grands

seigneurs amis des arts pour les cathédrales de leurs résidences, elles ne purent l'être qu'à des artistes en renom ; nous possédons certainement en elles des types achevés de ce que pouvait alors produire de mieux l'art français dans ces deux centres de culture active, la cour de Provence et la cour de Bourbon, dans la première par l'école d'Avignon, dans la seconde par l'une des écoles, également florissantes, auxquelles Pierre et Jeanne, d'esprit très ouvert, semblent avoir tour à tour fait appel, celle de Tours ou celle de Lyon.

Toutefois, même au Petit Palais, ce n'est pas par ces deux belles œuvres que débute la peinture française. On peut déjà y étudier ses instincts et ses tendances dès le XIVe siècle, au moment où elle commence à se dégager des formules traditionnelles et des procédés monotones qui avaient longtemps suffi aux miniaturistes, d'ailleurs souvent si expressifs, du XIIIe. A défaut de tableaux proprement dits, quelques miniatures, un certain nombre de tapisseries, quelques broderies, toutes pièces rares et caractéristiques, nous font assister à cette pénétration lente et continue de l'esprit réaliste qui modifie et vivifie de toutes parts, sous Charles V et Charles VI, les anciennes traditions de l'idéalisme religieux. A notre sens, d'ailleurs, c'est une erreur de penser qu'il a fallu, pour déterminer ou plutôt pour précipiter ce mouvement, une sorte de brusque révolution due à l'invasion des œuvres et des idées flamandes. Il suffit d'examiner certaines sculptures de nos églises de

l'Ile-de-France et du centre où, dès le XIIIe siècle, la franchise de l'observation et la hardiesse du rendu vont jusqu'à la caricature et à la difformité, de constater dans les miniatures de la même époque d'extraordinaires recherches de justesse et de vie dans les attitudes et les gestes, pour se convaincre qu'on assiste là, simplement, à l'évolution naturelle du génie national sous une poussée décisive des circonstances politiques et morales qui, au même moment, modifiaient notre état social. Entre l'idéalisme convaincu du XIIIe siècle et le naturalisme non moins convaincu du XVe siècle, c'est une période de crise, incertaine et inquiète, qui se traduit en général chez nous par des figures un peu maladives, longues, sèches, décharnées, des physionomies vulgaires, le plus souvent tristes, rechignées même ou grimaçantes, un maniérisme de surcharges et de plissements dans les draperies, de contorsions et de minauderies dans les mouvements. Toute cette étrangeté, au premier abord, surprend l'œil et l'irrite, mais, pour peu qu'on s'y arrête, la sincérité et l'honnêteté de ces laideurs, la délicatesse souvent et la profondeur des sentiments qu'elles expriment d'une façon touchante, à travers toutes leurs maladresses, vous ressaisissent, vous attirent, vous retiennent.

Des tapisseries, des broderies, des miniatures, au Petit Palais, peuvent faire connaître cet art singulier à ceux qui ignoreraient le parement d'autel de Narbonne au musée du Louvre, la mitre du musée de

Cluny, les manuscrits contemporains à la Bibliothèque Nationale. Les morceaux de la fameuse tenture de *l'Apocalypse*, dessinée vers 1380 par Jean de Bruges, accentuent, avec une insistance septentrionale, l'âpreté et la sécheresse de ce style. Il y a déjà quelque chose de moins étriqué dans la broderie-triptyque du musée de Chartres : *le Christ dans le tombeau*, à mi-corps, soutenu par la Vierge et saint Jean, entre sainte Catherine et saint Jean-Baptiste. Toutefois, la pièce qui semble le mieux prouver la délicatesse et le charme de certains dessinateurs français à cette époque, est une croix de chasuble, brodée en soie, de la collection Martin Le Roy. En haut, c'est *l'Adoration des Mages* et *l'Adoration des Bergers*, se développant, de chaque côté, sur les deux bras de la croix. Au centre, la Vierge, assise sur son lit, tient sur ses genoux un enfant potelé, fort et lourd de la tête et du buste, avec des jambes un peu grêles, étudié sur le vif, qui deviendra le type habituel de nos peintres et de nos sculpteurs. Des trois Rois, le premier seul est un vieillard vénérable qui s'agenouille avec gravité ; les deux autres sont deux jouvenceaux imberbes, à mines de fillettes, coquets et minaudiers comme les anges contemporains porteurs de reliquaires, vêtus de robes à longues manches fourrées et déchiquetées, qui s'avancent avec un sourire pincé et des gestes menus. Nous sommes en pleine vie mondaine de grâce et d'élégance, comme, de l'autre côté, avec le saint Joseph encapuchonné et les bergers coiffés de chapeaux de feutre, nous

rentrons en pleine vie rustique. Au-dessous, en figurines un peu plus grandes, une *Visitation* est encore plus caractéristique. Tandis que, dans l'attitude légèrement contournée d'Élisabeth et surtout de la Vierge, dans l'ampleur et les plis finement multipliés des robes traînantes et des manteaux abondants, l'artiste accentue sa recherche des élégances, d'autre part, dans la vivacité avec laquelle Élisabeth saisit la main de la Vierge, dans le naïf orgueil avec lequel celle-ci, ouvrant son manteau, laisse voir sa taille pleine et ses flancs rebondis, dans l'expression charmante, heureuse, presque passionnée, dont il anime les deux jolis visages, il affirme à la fois et son souci de vérité et son extrême sensibilité. L'artiste qui a dessiné cette chasuble a certainement peint de merveilleux retables, quelques-uns de ceux sans doute dont survivent seules les mentions sommaires dans les inventaires de Charles V et de ses frères, les ducs d'Anjou, de Bourgogne ou de Berry.

II

On sait par suite de quelles calamités publiques ce n'est point à Paris, durant le xve siècle, que put se développer l'école française. C'est dans les États du duc de Bourgogne, à Dijon, à Arras, à Lille, à Bruges, sous l'inspiration flamande, et, dans les parties de la vieille France soustraites à l'invasion anglaise, à Lyon, à Blois, à Bourges, à Tours, sous des influences diverses

combinées avec les traditions locales, que se forment nos peintres. Dans le Midi, la ville pontificale, Avignon, est déjà, depuis un siècle, une sorte d'atelier international qui conservera longtemps ce caractère et dont l'importance s'accroît alors en raison même des agitations politiques qui troublent les États environnants. C'est d'Avignon que sortira *le Buisson ardent;* c'est d'Avignon qu'était sorti, longtemps avant, *le Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lez-Avignon, le morceau de peinture le plus ancien que nous offre le Petit Palais.

Le Couronnement de la Vierge, longtemps attribué, comme tous les tableaux de la région, d'abord au roi René, puis à Van Eyck ou à Memling, a été peint, entre 1453 et 1454, par Enguerrand Charonton, demeurant à Avignon, pour le grand autel des Chartreux, aux frais de Jean de Montagnac, et payé 140 florins. M. l'abbé Requin, dont les patientes et sagaces recherches dans les archives notariales du Comtat-Venaissin ont mis en lumière l'activité de cette région favorisée, a publié le contrat de commande, dressé dans l'étude de Jean Morelli[1]. Nous savons, par ce contrat, que Charonton, établi à Avignon, n'en était pas originaire. Il était né, il avait sans doute été élevé, dans la vieille France, à Laon ou aux environs. Ce n'était pas le seul qui fût

1. *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVᵉ siècle*, par l'abbé Requin (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Treizième session, 1899, p. 118-217).

venu de loin apporter ou apprendre son métier dans la ville cosmopolite.

Les constatations précieuses, faites à ce sujet par M. l'abbé Requin[1], doivent nous mettre en garde plus que jamais contre les deux préjugés opiniâtres qui troublèrent si longtemps et qui troublent encore bien des jugements : le premier, celui de croire que tout tableau de quelque valeur ne peut être dû qu'à un artiste étranger, italien ou flamand; le second, celui de penser que la détermination du lieu d'origine ou d'instruction suffit à établir, pour un artiste, sa filiation imaginative et technique. L'internationalisme, en fait, au xve siècle, est de règle dans presque tous nos centres laborieux. Sur la Loire, le roi René appelle à Angers des Flamands et des Italiens; les ducs d'Orléans, seigneurs d'Asti, à Blois, des artistes piémontais. A Bourges et à Tours, on en trouve également du Nord et du Midi. D'autre part, nos indigènes vont déjà étudier au loin, quelques-uns, comme Fouquet, jusqu'à Rome. De même en Auvergne et en Bourbonnais, à la cour des Bourbons. Quant à Lyon, où la colonie florentine tient la tête du commerce et de la banque, entre la Bourgogne, le Piémont et la Provence, c'est un point central où toutes les traditions se croisent et dont quelques grands artistes, comme Jacques Morel et Jehan Perréal, semblent avoir personnifié le caractère éclectique. Si l'on se souvient encore que la plupart des princes et des grands bourgeois étaient alors de

1. Voir plus haut, p. 19.

fervents collectionneurs, que la transmission d'un procédé, d'un style, d'un sentiment, s'opère par le déplacement des œuvres bien plus que par le déplacement des artistes, on ne s'étonnera point que les peintures de cette époque nous surprennent souvent par des combinaisons inattendues d'influences diverses et, en apparence, contradictoires.

Tel est le cas des deux retables d'Avignon. Des éléments flamands et italiens s'y peuvent aisément démêler, bien que le caractère d'ensemble en soit très particulier et marqué au coin d'un génie spécial. Pour décrire l'œuvre de Charonton, il n'y aurait qu'à transcrire son contrat de commande. Comme dans toutes les pièces de ce genre au Moyen-Age, tous les détails de la composition, tous ceux même de l'exécution, y sont prévus avec une précision et une minutie qui semblent avoir été, pour ces artistes modestes et ingénieux, des excitants utiles bien plus que des entraves.

« Premièrement y doit estre la forme du Paradis, et, en ce Paradis doit estre la Sainte Trinité, et du Père au Fils ne doit avoir nulle différence, et le Saint Esperit en forme d'une colombe et Nostre Dame devant selon qu'il semblera mieulx audit maistre Enguerrand ; à laquelle Nostre Dame, la Sainte Trinité mettra la couronne sur la teste. » Ce qui frappe, en effet, dans le groupe supérieur des trois grandes figures, c'est la ressemblance exacte, dans les visages, les gestes, les vêtements, de Dieu le Père et de Dieu le Fils, tous deux assis sur une nuée, enveloppés dans de vastes

manteaux rouges. Cette assimilation des divines personnes de la Trinité était, d'ailleurs, dans l'esprit du jour. Jehan Fouquet, au même moment, dans deux des plus belles miniatures du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, avec sa hardiesse accoutumée d'innovation dans les scènes évangéliques, poussait jusqu'au bout ce besoin d'égalité et d'unité, même dans le surnaturel : il donnait aux trois personnes assises côte à côte, d'abord, sur un banc florentin à dossier pour *le Couronnement*, puis sur un banc gothique pour *l'Intronisation*, l'aspect de trois jeunes frères jumeaux, vêtus des mêmes tuniques blanches. Autour de la Trinité, se retrouve la foule des chérubins rouges à ailes rouges également chère à Fouquet.

C'était dans ce groupe principal que le peintre avait promis d'exceller : « Ledit maistre Enguerrand monstrera toute sa science en la Sainte Trinité et en la benoîte Vierge Marie et du demeurant selon sa conscience. » Et le bon ouvrier a tenu parole. Son couple divin, barbu et chevelu, qu'unissent les ailes, étendues jusqu'à leurs lèvres, de la colombe centrale, est dessiné et peint avec une sûreté et une délicatesse supérieures. La peinture, mince, sans grand relief, avec des modelés très fins, avec peu de profondeur, est encore celle d'un miniaturiste, mais d'un miniaturiste qui pourrait être fresquiste, et qui connaît les ampleurs d'étoffes et les richesses de tons des van Eyck. La Vierge, la « benoîte » Vierge, agenouillée, dans sa belle robe « de drap de damas blanc figuré selon

l'adviz dudit maistre Enguerrand », les bras croisés sur la poitrine, sous les deux mains qui la couronnent, est plus achevée encore et plus originale. De même que Fouquet prend son type de Vierge blonde, fraîche, grassouillette, un peu poupine, sur les bords de la Loire, c'est sur place, parmi les Avignonnaises au teint mat, aux bandeaux dorés, aux traits fins, que Charonton a trouvé le sien. Visage un peu large et rond, sans prétentions à la beauté hiératique et classique, visage vivant et réel, mais sanctifié, aussi bien que ceux des Vierges contemporaines en Italie, par la douceur tendre et la piété de l'expression. Comme Fouquet, Charonton garde le naturel dans la grâce et la simplicité dans la grandeur. Quant à la technique, elle est délicieuse ; on ne pourrait montrer alors, ni à Bruges, ni à Florence, des mains douces et blanches plus savamment et plus finement présentées et modelées, avec moins d'insistance dans le réalisme ou d'affectation dans la recherche des formes.

Les autres parties du *Paradis*, dont le morceau central est malheureusement dénaturé et assombri par de lourdes restaurations, pour être moins majestueuses, ne sont pas moins intéressantes. Le bon maître y semble bien, en effet, y avoir accumulé « selon sa conscience » toute la quantité de choses et de gens, décrite par le menu, que lui imposait son contrat. Au-dessous du Paradis, « le monde, auquel il doit monstrer une partie de la cité de Rome... et, oultre la mer, une partie de Jérusalem ». Jean de Montagnac

ne s'en tenait pas là; il exigeait, pour Rome, que le peintre montrât, « du cousté du soleil couchant, la forme de l'église Saint-Pierre de Rome, et, devant ladite église, à l'issue, une pomme de ping de cuivre », puis les grands degrés « descendant sur la grande place », puis le château Saint-Ange « et un pont sur le Timbre », et « beaucoup d'églises, entre lesquelles est l'église Sainte-Croix de Jérusalem », puis « le Timbre entrant dans la mer et en la mer certaine quantité de galères et navires », etc., etc. Pour Jérusalem, autres indications. Montagnac était sans doute un pèlerin pieux qui tenait à fixer ses souvenirs. Et le bon Charonton, « selon sa conscience », a fait tout ce qu'on lui demandait, et nous pouvons reconnaître, dans son panorama minuscule, des coins exacts de la Rome d'Eugène IV et de Nicolas V. Il ne lui manquait pas, d'ailleurs, à Avignon, ou à Carpentras, chez les légats, cardinaux ou bannis florentins, de tableaux italiens pour le renseigner. Parmi eux se trouvaient sans doute quelques précieux retables du maître chrétien par excellence, de Fra Giovanni da Fiesole, vivant encore. Il suffit naturellement à Charonton de les voir ou de les entrevoir pour en être ému et ravi. Qu'on regarde avec soin les figurines des élus, papes, princes, moines, évêques, échelonnées à droite et à gauche dans le Paradis, dont plusieurs sont des portraits, on sera bien convaincu qu'à distance Charonton est un élève des Florentins et, notamment de Fra Angelico, élève aussi soumis et attentif que le

jeune Benozzo Gozzoli, à qui certaines de ces têtes, détachées, pourraient être attribuées.

III

Dans *le Paradis*, c'est donc le contact visible de l'art italien qui développe, chez un peintre de l'Ile-de-France établi à Avignon, le sentiment de l'harmonie, de la beauté et de la correction. Il est curieux de voir que, quelques années après, un peintre méridional, né à Uzès, Nicolas Froment, est venu au contraire à Avignon s'imprégner tout d'abord fortement de réalisme flamand. Depuis que notre maître toujours regretté, Paul Mantz, a rappelé que le musée des Uffizi, à Florence, possédait un tableau daté et signé de l'artiste, jusqu'alors inconnu, auquel une découverte d'archives venait de restituer *le Buisson ardent*, successivement attribué par la tradition populaire au roi René, par Waagen à Jan Van Eyck, et par Alfred Michiels à Van der Meire, nous avons pu suivre l'évolution de Froment dans son milieu composite, et nous avons appris une fois de plus par cet exemple combien, à cette merveilleuse époque de progrès incessants et de transformations rapides, il est imprudent d'affirmer ou de nier l'authenticité et l'attribution des œuvres d'art sans preuves palpables et positives[1].

Le triptyque des Uffizi représente *la Résurrection*

1. V. plus haut, *le « Buisson ardent » à la cathédrale d'Aix*, p. 17-28.

de Lazare, entre *Marthe agenouillée au pied du Christ* et *la Madeleine lui parfumant les pieds*. Exposé dans la salle allemande, il provient d'un couvent des environs de Florence. Le caractère général des figures, quelques-unes de simples portraits, la plupart personnages à mines sèches, osseux et basanés, d'expression grimaçante et caricaturale, surtout dans les comparses en costumes contemporains, ne justifierait l'attribution allemande que par l'intensité brutale du sentiment réaliste, nullement par le caractère des types. Ces types sont français, pris dans la bourgeoisie ou la populace, chrétienne ou juive, de Provence. S'ils sont disposés, soit dans un paysage panoramique, soit devant une riche tenture, soit dans un intérieur d'appartement, suivant les formules flamandes, il faut toujours se souvenir qu'entre les Flandres, de langue française, sous des princes français, descendant depuis Bruges, Bruxelles, Liège, jusqu'au-dessous d'Arras et aux provinces de l'Ile-de-France, il y avait alors échange continu d'hommes et d'idées, il ne faut pas oublier qu'on retrouve dans les miniaturistes parisiens la plupart de ces habitudes imaginatives de leurs confrères du Nord. Ce qui ressort toutefois de la facture sèche, colorée, un peu brune et jaunâtre, autant que du style, précis, attentif, insistant, mais maladroit et étriqué, c'est qu'à Avignon, où, comme à Naples, on trouvait tant de tableaux du Nord, et, en plus, tant de maîtres du Nord tenant boutique et école, c'est à ces derniers que Froment demanda d'abord aide et conseil.

Il serait bien intéressant de savoir si *la Résurrection de Lazare*, achevée par le bon maître le 25 juin 1461, fut peinte sur place ou envoyée de France. Que s'est-il passé dans sa vie entre cette date et celle de 1475 ou 1476, années où lui fut payé le solde de son travail pour *le Buisson ardent?* Est-il allé en Flandre? Est-il allé en Italie ? A-t-il seulement étudié de plus près, avec une intelligence plus ouverte et une expérience plus consommée, les chefs-d'œuvre des deux genres dans les églises et les palais d'Avignon et d'Aix? Ce qui est certain, c'est qu'en quinze ans il a fait d'énormes progrès, autant, cette fois, sous l'influence italienne que sous l'influence flamande, et que, pour cette dernière, il a été la reprendre à ses meilleures et plus hautes sources. L'ange, à visage plein et candide, portant au front la croix de pierreries, si dignement drapé dans sa riche chasuble, qui apparaît à Moïse, procède, en effet, très franchement, des anges musiciens de Hubert et Jan Van Eyck. La Vierge, au contraire, assise sur le bouquet d'arbres enflammé, dans les vastes plis de son manteau bleu, étalé et ondoyant à la façon bourguignonne, dans la régularité déjà classique de son visage blanc, dans la noblesse aisée de son attitude, aussi bien que le Bambino, de grosse mine très réelle, mais d'un modelé déjà ferme et gras dans ses membres forts, attestent que l'œil et la main du peintre se sont fortifiés et libérés au contact des arts lombards et florentins. Le fond du tempérament et les habitudes restent d'ailleurs les mêmes ;

sous l'ennoblissement des figures, sous l'agrandissement du style, sous l'éclaircissement et le renforcement de la couleur, sous l'approfondissement du dessin, certains retours d'âpreté et de sécheresse dans le coup de pinceau, quelques restes de mélanges jaunâtres dans les tonalités, affirment que l'auteur, si tâtonnant et incomplet, de *la Résurrection de Lazare,* est bien le même que l'artiste viril, savant, sûr de lui-même, du *Buisson ardent.* La figure seule, si vraie et si particulière, de Moïse, un cultivateur ou bourgeois provençal, quelque marchand israélite peut-être, qui retourne tout bonnement ses chaussons de feutre en abritant de la main ses yeux contre la lumière miraculeuse, suffirait à prouver sa fidélité aux enseignements naturalistes du Nord, complétés par ceux du Midi.

Paul Mantz se demandait si les deux volets étaient de la même main que le panneau central. Ce doute pourrait encore être corroboré par le fait que le riche encadrement en camaïeu d'or, formant portail à cintre surbaissé, avec des Rois et des Prophètes d'un caractère tout à fait flamand, superposés dans les niches, ne se trouve rappelé par aucun décor dans les panneaux latéraux. Il faudrait, dans ce cas, supposer que ces derniers auraient été enlevés d'un autre retable avant le XVIIe siècle, car la pièce entière, dans l'état où nous la voyons, fut alors décrite par plusieurs archéologues; ce remaniement est bien invraisemblable. Dans *le Buisson ardent*, on remarque une tenue générale plus

ferme, plus d'unité et plus de soin dans tous les détails; mais ici, sans doute, Nicolas Froment aura donné « avec toute sa science » de sa personne, rien que de sa personne, tandis que, suivant une tolérance admise et prévue, il aura pu confier, « suivant sa conscience », une partie du travail complémentaire à des collaborateurs. Comment ne pas retrouver dans les effigies si franchement, si impitoyablement exactes, du vieux René, jaune et ridé, avec son nez camus, ses yeux clignotants, sa caboche mal équarrie sous sa calotte noire, sa physionomie bourgeoise, bienveillante et probe, et de sa digne épouse, la maigre et sèche Jeanne de Laval, la sincérité quelque peu brutale, en même temps que la touche, plus assurée, mais toujours dure et triste, du Froment des Uffizi? Là se combinent encore, pour donner un caractère spécial à son art, les réminiscences variées de ses voyages et de ses études. Les grands saints debout, qui se tiennent derrière les princes (« toute leur cour », disait le *Guide* d'Aix en 1666); à gauche, sainte Madeleine, saint Antoine l'ermite, saint Maurice; à droite, saint Nicolas, sainte Catherine, saint Jean l'Évangéliste, peuvent bien être nés dans le Nord, mais leur séjour dans le Midi leur a donné une aisance et une noblesse toutes nouvelles. La beauté dans l'exécution des visages et des mains y révèle aussi l'artiste supérieur et d'une expérience consommée[1].

1. V. plus haut, p. 17-18, *le Buisson ardent*.

IV

C'est ainsi qu'à Avignon le courant flamand et le courant italien se rencontrèrent, dès le milieu du xve siècle, et sans doute auparavant, pour aider le génie français à joindre à ses qualités traditionnelles d'invention, d'observation, de clarté, la correction technique et le sentiment de beauté et d'harmonie qui lui manquaient encore. Grâce à M. l'abbé Requin, nous en connaissons les causes. Pour les autres parties de la France où le même phénomène, à la même époque, s'est certainement produit, nous ne sommes point toujours, par malheur, aussi heureusement informés. Cette circonstance est regrettable lorsqu'on se trouve en présence du troisième chef-d'œuvre de notre xve siècle, qu'on peut étudier à loisir au Petit Palais : le triptyque de la cathédrale de Moulins.

Ces trois belles peintures ont été décrites et analysées avec sagacité par Paul Mantz, dans sa *Tournée en Auvergne*[1]. Le mélange des influences flamande et italienne aboutissant à une combinaison très originale et très française l'avait, déjà, vivement et profondément frappé. Il croyait, d'ailleurs, pouvoir attribuer, cette fois encore, à des mains différentes, le panneau central (*la Vierge en gloire*) et les panneaux latéraux (*Pierre II de Bourbon* avec saint Pierre, *Anne de France*

1. Paul Mantz, *Une Tournée en Auvergne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 375-387).

sa femme, avec leur fillette Suzanne et sainte Anne). Pour la composition principale, sa conclusion, réservée et discrète, comme toujours, était qu'il y fallait voir « l'œuvre d'un artiste français qui a connu l'art flamand et qui, en bien des points, reste fidèle à ses souvenirs ». Pour les volets à portraits, c'était « que le travail de peinture pouvait appartenir à un de nos compatriotes inconnus, qui aurait suivi Charles VIII et Louis XII au delà des monts et se serait familiarisé avec la forte manière des Lombards, de très grands maîtres tels que Bernardo Zenale et Borgognone ».

Comme pour le triptyque d'Aix, nous devons l'avouer, nous ne trouvons pas entre les divers morceaux des différences assez sensibles pour en partager l'honneur entre plusieurs maîtres. Ce qui nous y frappe surtout, avec le mélange incontestable, mais déjà lointain et puissamment assimilé, des réminiscences flamandes et italiennes, c'est une parenté d'allure, de goût, de recherches, avec l'art tourangeau tel que Colomb et Fouquet l'avaient constitué depuis cinquante ans, art composite aussi, mêlé de bourguignon, de flamand, de lombard, de florentin, mais profondément et essentiellement français par sa sincérité expressive, sa noblesse aisée et naturelle. La disposition concentrique des figures et de l'effet lumineux dans *la Vierge en gloire*, les visages doux et blancs des anges, encadrés de cheveux frisotés en bandeaux, la bonhomie un peu lourde de l'enfant, font penser aux miniatures de Chantilly, en même temps qu'au plafond de

la chapelle Jacques Cœur, à Bourges, comme le saint Pierre et la sainte Anne sur les volets, par les physionomies, les costumes, l'ampleur franche et élégante du style, avoisinent les figures sculptées du tombeau de François de Bretagne dans la cathédrale de Nantes, celles de la chapelle de Pierre de Bourbon et d'Anne de France à Chantrelles, récemment entrées au Louvre. Nous serions bien surpris que l'artiste, le très grand artiste, qui a peint cette maîtresse pièce, n'ait pas au moins traversé ce milieu tourangeau dont il développe, avec une personnalité tour à tour si puissante et si délicate, toutes les tendances. Paul Mantz avait déjà, incidemment, à propos de cette peinture et d'un vitrail contemporain de l'école de Moulins, parlé de « l'atmosphère de Jehan Perréal », le peintre favori du cardinal de Bourbon, frère de Pierre, avant 1488. Depuis, M. René de Maulde a prouvé que, dès ce moment, Perréal était attaché à la maison de Beaujeu et que la régente Anne lui confiait des missions personnelles et délicates[1].

Vers l'année 1500 ou 1501, date probable du tableau, d'après l'âge de la fillette, Perréal, revenu d'Italie où il avait accompagné Louis XII, séjourné plusieurs mois à Milan, refusé au duc de Mantoue, le protecteur et l'hôte de Mantegna, d'aller lui faire son portrait, à cause de la multiplicité de ses engagements, était au comble de sa renommée. Anne de Bretagne venait de

1. René de Maulde la Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier*. Paris, 1896, p. 9 et suiv.

lui commander des projets et dessins pour le tombeau de Nantes, qu'exécutait le vieux Michel Colomb ; Marguerite d'Autriche allait lui demander le même service pour les tombeaux de sa famille à Brou. Il n'y aurait, en effet, rien de surprenant à ce qu'il voulût alors donner un témoignage de son habileté mûrie par les voyages, en même temps que de sa reconnaissance à ses plus anciens patrons, aujourd'hui vieillis et un peu confinés, à l'écart de la nouvelle cour, dans leur bonne ville de Moulins. Combien nous serions heureux d'en être certains et de pouvoir, sur une œuvre authentique de Perréal, reconnaître enfin la justesse des enthousiasmes contemporains ! Malheureusement, si la supposition est séduisante et assez raisonnable, ce n'est qu'une supposition, et nous en sommes encore réduits, comme l'était Paul Mantz, à faire un appel chaleureux, presque désespéré, à nos vaillants alliés, les explorateurs d'archives.

Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre est admirable, digne d'être comparée aux plus belles œuvres contemporaines dans les Flandres et en Italie. Rien de plus naïvement pieux, de plus simplement aimable que le visage de la Vierge, rien de plus candidement enfantin que le bambin bénissant, de plus adorable dans leurs mouvements souples, leurs gestes fervents, leurs physionomies tendres, que les quatre groupes d'anges, s'élevant, trois par trois, par un rythme symétrique, aux côtés de la Vierge, et que les deux anges, dans la hauteur, soutenant la couronne d'or au-dessus de sa

tête. L'illumination surtout est merveilleuse. C'est avec une délicatesse savante, dont on ne trouverait guère alors d'autres exemples, qu'autour des cercles polychromes remplaçant la *mandorla* traditionnelle, une lumière céleste, infiniment, judicieusement, délicieusement nuancée, caresse, pénètre, éclaire ou décolore les longues tuniques des anges, les blancheurs fraîches de leurs visages ravis et de leurs mains fines. La vision est paradisiaque, d'un lyrisme exquis et tendre.

Dans les panneaux latéraux, garnis d'épaisses tentures à bandes rouges et vertes, c'est, au contraire, un jour étouffé d'intérieur, où les figures, fortement modelées, font presque saillie comme des bas-reliefs colorés. Par la vigueur du dessin, la distinction du modelé, la richesse des colorations, la franchise des expressions, la sincérité des portraits, c'est une œuvre magistrale et qui forme une suite vraiment instructive au travail identique de Froment, antérieur de vingt-cinq ans, qui lui fait face. Sur deux points différents du territoire, c'est donc bien l'affirmation du même génie, jaillissant des même sources, procédant par les mêmes moyens.

Ce chef-d'œuvre serait-il le produit d'une école locale? Hélas! nous en sommes encore aux ignorances profondes sur ce qui se passa, au xve siècle, dans le Bourbonnais et l'Auvergne, où le duc Jean de Berry avait laissé tant de monuments et de traditions d'art, où ses successeurs, les princes de Bourbon et de

Montpensier, souvent alliés aux maisons italiennes, se signalèrent aussi par leur dilettantisme passionné. Benedetto Ghirlandajo, l'auteur d'une *Nativité* dans la chapelle d'Aigueperse, ne fut pas sans doute le seul artiste étranger qu'ils appelèrent, et Andrea Mantegna, l'auteur du *Saint Sébastien* au même endroit, le seul étranger dont ils firent venir les œuvres. « J'entrevois certainement, disait mélancoliquement P. Mantz, que ces confins de l'Auvergne et du Bourbonnais ont été, au xve siècle, un coin béni où l'art a semé son caprice et ses fleurs divines. »

Heureusement, l'Exposition nous offre encore quelques morceaux venus de ce coin béni qu'on finira peut-être par connaître. Si la suite des panneaux de la *Légende de saint Laurent et de saint Étienne*, du musée de Moulins, a été peinte dans la région, nous y trouverions un exemple un peu antérieur et bien curieux de ces mixtures de tradition locale et d'imitations exotiques dont l'usage était général. Dans les quatre morceaux donnés comme spécimens : *Saint Étienne prêchant*, *la Lapidation de saint Étienne*, sa *Mise au tombeau*, *la Vision de l'ermite*, les grands fonds d'or plein, l'architecture des châteaux en perspective et des intérieurs d'habitations, le caractère des types bourgeois et populaires, la bonhomie des expressions dans quelques figures, leur vulgarité grotesque dans quelques autres, attestent bien un travail fait en France. D'autre part, le saint Étienne, avec sa dalmatique pourpre et brodée de perles, arrive sûrement de la

Haute-Italie, et les bourreaux, non seulement par les contorsions et les raccourcis audacieux de leurs attitudes, mais encore par la qualité incisive des profils et la ferme sécheresse du dessin, affirment leur origine florentine, non loin des Pollajuolo. L'artiste, d'ailleurs inférieur à Charonton et à Froment, qui exécuta ces curieuses macédoines, serait-il un Italien francisé, ou simplement un Français italianisé? Cette dernière supposition est la plus probable. En tout cas, ses compositions sont intéressantes, très mouvementées et très vives (voir les gestes désespérés des docteurs écrasés par l'éloquence du saint), avec des bonheurs charmants d'expression dans les têtes et de saveur dans les colorations.

Une œuvre bien plus remarquable et qui, cette fois, peut être comparée au triptyque, pour ses qualités supérieures et approchantes, c'est un petit panneau qu'il faut aller chercher dans le pavillon de Belgique, à la rue des Nations (collection Somzée) : une *Sainte Madeleine* devant une dame agenouillée. Les mêmes façons de présenter les figures et de les costumer, la même science et la même distinction dans l'analyse des physionomies, la même blancheur des chairs, la même finesse des mains pâles aux molles enveloppes sur des ossatures très fermes, le soin et la beauté particulière des accessoires, tout nous y rappelle l'auteur de *la Vierge en gloire* et des portraits de Pierre et d'Anne de Beaujeu. Cela sort du même milieu et c'est, je crois bien, de la même main. Voici donc déjà trois

monuments qui pourront servir à l'histoire de la peinture dans le Bourbonnais. Si l'on y joint les deux volets de triptyque, avec les portraits des mêmes princes, plus jeunes, donnés au musée du Louvre par M. Maciet, et qui sont peints dans le même esprit, sinon avec la même sûreté, que les volets de Moulins, on ne perdra point l'espérance de savoir ce que furent et qui furent les maîtres célèbres dans cette région avant le XVI[e] siècle et de restituer, tardivement mais sûrement, sa part légitime de gloire à l'auteur du triptyque de la cathédrale.

V

Le charmant morceau, *la Madeleine et la donatrice agenouillée*, si intéressant pour l'histoire de notre art français, n'est pas le seul ouvrage du XV[e] siècle qu'on aille étudier utilement au Pavillon belge. Dans la collection Somzée, on peut voir à quel point se trouvait, à la suite de Memling, la vieille école de Bruges entre les mains de Gérard David († 1523) et de ses imitateurs, à l'aurore du XVI[e] siècle. Là aussi le génie local jetait ses dernières lueurs, bien délicates encore, mais de plus en plus affaiblies, tandis qu'à Bruxelles et à Anvers, on se précipitait déjà vers l'Italie, pour s'y lancer, avec plus ou moins de bonheur, à la recherche de la beauté. *La châsse des saints Antoine de Padoue et Nicolas de Bari,* avec ses six panneaux contenant les épisodes les plus connus de la vie des deux

saints, le grand triptyque de *Sainte Anne sur un trône, avec la Vierge et l'Enfant Jésus*, et, sur les volets, les deux mêmes saints, par Gérard David, ont été achetés à Palma (île de Mayorque). L'Espagne, où les importations flamandes furent si considérables au xve siècle, est devenue la dernière réserve qui puisse encore faire espérer aux chercheurs patients et aux riches amateurs des trouvailles heureuses de ce genre. Une *Sainte Engracia*, assise sur un trône, qui décorait autrefois le greffe du tribunal civil de Barcelone, nous montre une fois de plus avec quelle conviction ardente les peintres espagnols s'assimilaient alors le style et la couleur flamandes, comme ils allaient bientôt s'assimiler le style et la couleur italiennes.

Une peinture antérieure, du maître anonyme dit de Mérode ou de Flémalle, longtemps confondu avec Van der Weyden, bien qu'il en diffère assez par l'âpreté plus dure et plus sèche de sa manière, nous reporte à une période moins éclectique. C'est une Vierge maigre, d'un type assez peu séduisant, avec un nez long et pincé, des yeux minces, trop rapprochés, un ovale, très long aussi, de visage pâle, assise dans son intérieur. Une sorte de corbeille ronde, en joncs tressés avec une extrême minutie, suspendue à la muraille, derrière sa tête, lui forme une auréole, comme ces disques de métal, d'étoffe ou de vannerie, dont les dévots entourent encore la tête de la Vierge et des saints dans les églises d'Espagne et d'Italie. De la main droite, elle presse son sein complètement sorti

de la robe, devant les lèvres de l'Enfant qui gambille, sec et anguleux, comme tous ses petits compatriotes. Le dessin est âpre, mais d'une résolution et d'une saveur remarquables. Les nus sont modelés dans une matière blanche et dure, avec une insistance scrupuleuse et une recherche des saillies qui marquent, chez l'artiste convaincu, autant de conscience persistante que d'expérience déjà acquise. On ne saurait être plus ignorant de ce qui peut se passer hors des Flandres ou de l'Allemagne.

Dans le premier quart du xvi[e] siècle, à l'époque même où Gérard David conservait encore, presque intactes, toutes les traditions de l'école brugeoise, la Renaissance italienne avait déjà pénétré, par des infiltrations lentes et d'abord presque insensibles, dans les Flandres françaises. Les deux triptyques de la cathédrale d'Arras (au Petit Palais), qu'on peut attribuer à Jean Bellegambe, de Douai, né vers 1470, mort après 1534, sont très instructifs à cet égard. Tous deux, avant la Révolution, occupaient encore, dans la célèbre abbaye de Saint-Waast, les places pour lesquelles ils avaient été exécutés ; tous deux avaient été commandés par l'abbé Martin Vasset, de la grande bourgeoisie d'Arras, amateur enthousiaste et éclairé, qui gouverna l'abbaye de 1508 à 1537. L'un d'eux, dont le sujet central est *l'Adoration des Mages*, porte la date de 1528 ; l'autre, qui, aux côtés des *Apprêts du Crucifiement*, montre les images de saint Roch et de saint Antoine, les guérisseurs des épidémies, semble être un

souvenir de la grande peste de 1530. Tous deux possèdent encore leurs cadres de bois sculptés, où de petits génies, nus et potelés, jouent et gambadent parmi ces enroulements d'élégants rinceaux, que les sculptures et les meubles d'Italie avaient mis en grande mode depuis les expéditions ultramontaines de Charles VIII, Louis XII et François Ier. Ce sont des œuvres importantes pour l'histoire de nos arts provinciaux dans cette période intermédiaire et qui ont certainement donné aux visiteurs éclairés du Petit Palais le désir de connaître les autres peintures de cet excellent « maistre des couleurs » aussi célèbre, en son temps, dans la région septentrionale, que le fut Jehan Perréal dans la région centrale. Le jour où l'on pourra réunir auprès du triptyque d'Arras le *Bain mystique des âmes* et le triptyque de Marchiennes, du musée de Lille, le grand polyptyque de l'abbaye d'Anchin, de l'église Notre-Dame, à Douai, et plusieurs morceaux conservés au musée de la même ville (sans parler du *Jugement dernier* au musée de Berlin), on aura opéré la résurrection publique et définitive d'un grand artiste, qui fait, lui aussi, honneur à notre pays. L'acte de justice aura été bien préparé cette fois encore par les patientes recherches et les heureuses découvertes de l'érudition locale[1].

Les deux triptyques ont été peints, probablement à des dates rapprochées. Tous deux offrent également

1. *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, par Mgr C. Dehaisnes. Lille, L. Quarré, 1890. Grand in-8°.

les mêmes traits caractéristiques, dont Mgr Dehaisnes a constaté, avec justesse, la persistance dans toutes les peintures attribuées à Jean Bellegambe par MM. Hymans, Woermann, Bode et par lui-même, après une comparaison minutieuse avec le polyptyque d'Anchin : chez la Vierge et les saintes, un type délicat et blanc de visage allongé, aux yeux fins, peu ouverts, avec de grands cils, un nez droit et mince, une très petite bouche ; dans les figures d'hommes, une accentuation très franche, mais sans brutalité, du caractère bourgeois ou plébéien ; dans celles des anges, angelots, enfantelets, dont il aime à peupler ses compositions autant que ses cadres, une physionomie souriante et fûtée en de petites têtes rondes, aux fronts découverts, aux cheveux légers et frisottés, avec des yeux clignotants et des bouchettes pincées. Tous ces détails, et bien d'autres, détails d'imagination ou de technique, de dessin ou de couleur, lui sont tellement spéciaux qu'ils devront peu à peu lui faire restituer, lorsqu'on les y constatera, nombre de peintures encore errantes, sous d'autres noms, dans les musées ou collections.

Ce n'est pas que Bellegambe, en artiste avisé, ne soit fort au courant de ce qui se passe autour de lui. Il connaît Memling et Gérard David ; il a vu des tableaux de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, et s'il n'a été, ce semble, en Italie, il en a de loin respiré le charme, à travers les choses qui en viennent. Au premier coup d'œil, dans la complication élégante de ses architectures décoratives, dans la grâce plus aisée

et la souplesse des attitudes et des vêtements, dans le soin et le plaisir avec lesquels il caresse les chairs, dans la délicatesse avec laquelle il atténue les rudesses trop vives de l'observation réaliste, on reconnaît le contemporain de Quentin Matsys, de Gossaert, de Mostaert, de Van Orley. Toutefois, il garde son accent de terroir avec plus de pureté que ces derniers ; son italianisme discret ne se manifeste que par quelques détails matériels, surtout par une certaine douceur souriante, soit dans les modelés, qui tendent à se fondre sous des lueurs plus nuancées, soit dans les expressions physionomiques de ses figures plus élégantes.

Entre le triptyque de *l'Adoration* et celui du *Crucifiement*, bien qu'ils aient été, vraisemblablement, exécutés à des dates rapprochées, les différences sont si notables, tant pour la présentation des figures que pour la façon de les éclairer et peindre, qu'elles ont pu faire naître des doutes sur leur communauté d'origine. Dans le premier, la scène principale est encore presque dispersée, suivant la formule traditionnelle. Sur les volets, il en est de même : à gauche, les deux pasteurs qui s'avancent, extasiés, sous la protection d'un prophète ; à droite, l'angelot, très enfantin, ouvrant le panier où sont rangées les pièces de la layette, tandis que, plus loin, un de ses camarades balaie les dalles et qu'un autre apprête un bouquet, non plus que leur surveillante, la Sibylle de Samos apportant la bercelonnette, ne semblent pas d'abord très différents des figures similaires de l'âge antérieur.

Pour peu qu'on les examine, cependant, et sans parler du luxe de détails dont s'encombrent déjà les fonds d'architecture et de paysage, on s'aperçoit vite qu'une préoccupation plus constante et plus pittoresque d'un rythme linéaire, souple et agréable, dans les poses, gestes et allures, une disposition croissante à chercher l'équilibre de sa composition en des mouvements plus variés et des ordonnances plus nouvelles, une recherche de plus en plus attentive des vibrations et des délicatesses de l'enveloppe lumineuse autour des modelés plus saillants et arrondis, affirment que, chez Bellegambe, comme chez tous les bons maîtres, à cette époque, l'œil de l'artiste s'affine chaque jour et que la peinture n'est plus comprise de la même façon que vingt ans auparavant.

Que si l'on se retourne pour revoir le second triptyque, en retrouvant dans les types, dans les vêtements, dans les paysages, dans les accords ou désaccords de couleurs, dans le caractère du dessin et dans les détails de la touche, une quantité de similitudes, on ne saurait guère douter, d'une part, que l'œuvre, non seulement ne sorte du même atelier, mais qu'elle n'ait été exécutée par les mêmes mains ; mais, d'autre part, on y doit constater qu'en peu de temps le talent du peintre s'est singulièrement développé dans le sens moderne. Cette fois, en effet, c'est avec une maîtrise sûre d'elle-même, toute nouvelle, que le peintre, au milieu d'un grand paysage, dans l'unité harmonique de lueurs crépusculaires, résolument concentrées,

savamment répandues et délicatement nuancées, a fait asseoir au pied d'un arbre, entre deux bourreaux, le Christ dépouillé de ses vêtements, pour qu'il regarde les charpentiers achever la préparation de sa croix. La mise en scène, pittoresque et significative, de tous les acteurs, la justesse, féroce ou placide, de leurs expressions, le choix curieux de leurs ajustements, se joignent aux qualités du rythme linéaire, des modelés précis et souples, de l'aération fine et chaude, pour faire de ce morceau une œuvre supérieure. Le beau paysage de verdures rougissantes qui sert de fond à cette tragédie se continue, suivant l'usage, dans les deux volets, où il encadre, avec un charme moins troublé, les pacifiques images de saint Antoine et de saint Roch. A côté de saint Roch, pansant la plaie de sa cuisse, voici encore, un peu grandi, le bel enfant frisé, aux yeux fins et bridés, qui soignait les linges du Christ. Le souffle heureux de la Renaissance, à ce moment, n'a fait qu'affiner et que purifier la conscience flamande et la sincérité française, sans les altérer encore ni les compromettre.

Les peintres d'Amiens, en ce moment, traversaient la même crise que leurs confrères d'Arras. La preuve en est dans la série des tableaux que la confrérie littéraire de Notre-Dame du Puy fit, chaque année, placer dans la cathédrale, depuis 1451, durant plusieurs siècles. Si l'on pouvait quelque jour réunir ces morceaux dispersés à la Révolution, nous y trouverions, à cet égard, les renseignements les plus instructifs.

Chacun de ces tableaux, richement encadré d'une boiserie sculptée, avec rinceaux et personnages, devait représenter le sujet de la ballade primée, en l'honneur de la Sainte Vierge. Le prince des poètes élu cette année-là avait le droit d'y figurer, triomphant, entouré de sa famille et de ses amis. Les deux spécimens envoyés par le musée d'Amiens, des premières années du xvie siècle, montrent la disposition généralement adoptée. En haut, autour de la Vierge en gloire, des figures allégoriques et de petites scènes poétiques ou réelles, inspirées par le refrain de la pièce couronnée. En bas, le lauréat, au milieu d'une nombreuse assemblée de parents, d'amis, de confrères des deux sexes. C'est donc à la fois, d'une part, une suite de compositions imaginatives, qui nous révèlent les habitudes intellectuelles et morales de la société cultivée, en Picardie, à la Renaissance, et les influences diverses sous lesquelles s'y transformait l'art de la peinture, pour l'arrangement et le style, et, d'autre part, des collections, précieuses pour les types, les expressions, les costumes, de portraits extrêmement soignés. Les deux panneaux exposés au Petit Palais sont de mains différentes. C'est, d'ailleurs, dans les figures allégoriques, la même recherche d'élégance par l'allongement des formes, la souplesse des attitudes, la richesse des parures, différenciant, assez visiblement, ces types français des types hollandais ou allemands contemporains qui leur peuvent ressembler par certaines élégances d'ajustement ; c'est aussi, dans les groupes de

portraits, la même simplicité de poses, la même affabilité de physionomies, les mêmes scrupules d'exactitude, la même douceur et le même calme dans les tonalités, avec une aisance dans les mouvements et une correction dans les proportions sans nulle affectation ni manière, où l'on reconnaît bien la vieille franchise picarde, allégée et ennoblie par le contact de la Renaissance. Quatre panneaux provenant d'un retable, envoyés de Douai par M. Duhem (*la Pêche miraculeuse, la Femme adultère, la Guérison d'un possédé*, etc.), ont des rapports plus immédiats avec l'art contemporain des Pays-Bas, bien qu'ils semblent aussi sortis d'un atelier franco-flamand.

VI

Toutes ces œuvres si intéressantes, mais de petites dimensions, ne nous donneraient point l'idée de la façon dont nos peintres, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, et jusqu'aux environs de 1530, conservaient, en les agrandissant, les ennoblissant, les perfectionnant, les traditions nationales dans les compositions historiques ou idéales et la grande décoration, si quelques tapisseries ne venaient à notre secours. Le Petit Palais, heureusement, nous a apporté sur ce point des renseignements décisifs et vraiment nouveaux. Quels sont les auteurs des cartons qui ont servi aux tisseurs, par exemple, des parements d'autel de la cathédrale de Sens : *le Couronnement de la Vierge, le*

Couronnement de Bethsabée, *le Couronnement d'Esther*, la *Notre-Dame de Pitié?* Ce furent, à quelques années d'intervalles, tous dans la même tradition, associant avec une aisance admirable la figure réelle à la figure idéalisée, des dessinateurs libres et expressifs ; ce furent surtout des coloristes incomparables, brillants et profonds, puissants et chauds. Où croit-on que l'œil puisse trouver, même à Venise, sur une toile, de joies plus exquises qu'en ces riches et délicieuses harmonies? Comment ne pas voir un artiste supérieur dans celui qui dessina les *Anges agenouillés tenant les instruments de la Passion* (cathédrale d'Angers), si affables et si élégants, avec de si nobles gestes et de si beaux habits, restant pourtant si simples et si naturels? La simplicité, le naturel dans la grâce, dans l'élégance et dans la force, voilà ce qui à ce moment caractérise les artistes français, alors qu'ils ont fortifié chez les Flamands leur goût pour la vérité et l'exactitude et qu'ils ont acquis, par un contact d'enthousiasme libre et rapide avec les Italiens, un sentiment plus élevé de la beauté corporelle et des rythmes linéaires.

Que de belles compositions où l'on peut suivre ce progrès rapide, ces assimilations puissantes : les épisodes des romans de chevalerie (collections Heilbronner, Léopold Goldschmidt, Boy, Schutz), le *Prince assis au milieu de sa cour* (collection Maciet), le *Concert champêtre* à fonds de fleurs et de fruits (collection Bossy), la *Vie de Jésus-Christ et de la Vierge* (cathédrale d'Aix, 1511), les *Légendes de la Vierge* (Notre-Dame de

Beaune, 1520; Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, 1529; cathédrale de Reims, 1532), celles des *Saints Gervais et Protais* (1509) et de *Saint Julien* (cathédrale du Mans), de *Saint Saturnin* (église de Saint-Saturnin, à Tours, 1527), de *Saint Remy* (cathédrale de Reims, 1530), de *Saint Jean-Baptiste* (château de Pau) !

Que ne donnerait-on pas pour savoir le nom des vaillants peintres qui ont préparé les modèles de ces tissus, rapiécés ou raccommodés, dont l'exécution, parfois médiocre, a dû les trahir plus souvent que les servir? Quel grand, très grand artiste, par exemple, inventa l'admirable tenture du *Chevalier de la Mort* (collection du comte de Bussy), composée et présentée comme la plus belle fresque, avec une force d'expression, une sûreté d'exécution, un sentiment profond et délicat de la beauté mâle et de la beauté féminine qui, à ce moment, croyait-on, ne se trouvaient plus qu'en Italie et chez quelques grands maîtres ? C'est à peine, pourtant, si l'on sent, dans cette noble composition, que l'artiste a dû voir les fresques de Florence et les décorations de Venise, que son cœur a battu devant les belles Florentines de Ghirlandajo à Santa Maria Novella et le beau saint Georges de Carpaccio aux Schiavoni ! Il n'a respiré l'air salubre et pur qui sort de ces chefs-d'œuvre que pour y fortifier, épurer, agrandir son imagination restée bien française. Dans l'Ange du Jugement, si doucement impitoyable, assis en bas, qu'interroge et implore un bourgeois inquiet, n'est-ce pas la même beauté juvénile et naturelle que

dans les anges d'Angers, presque le même type, mais encore ennobli et agrandi par un talent plus mûr? Peu de souci, d'ailleurs, de la mise en perspective, exacte et réelle, pour les divers groupes, de ce trompe-l'œil architectural dans lequel excellent déjà les praticiens d'Italie et pour lequel ils négligeront de plus en plus l'intérêt expressif des figures ; c'est par là que le peintre reste un homme du xv[e] siècle, décorateur et tapissier. Les deux groupes du haut, à gauche, les dames élégantes, dans un jardin, auxquelles un page apporte des rafraîchissements, et, à droite, les marchands et les gens de loi pressés autour d'un comptoir, le chevalier de la Mort lui-même, jeune et beau, tel qu'un saint Georges qui traverse, la lance au poing, en brillante armure, poussant son cheval caparaçonné comme à la joute, ne seraient point sans doute ni à leur place, ni à leur taille, si on leur appliquait les règles strictes des dégradations linéaires. Mais qui donc y songerait en admirant, tour à tour, la force ou la grâce de toutes ces figures? Ce sont des scènes superposées, voilà tout, mais avec tant d'aisance et de goût que l'œil les relie sans peine. Que dire de l'élégance, du naturel, de la simplicité forte et noble de tous les personnages, seigneurs, dames, bourgeois, artisans, groupés en bas, des deux côtés de l'ange ? Il y a notamment, sur la droite, une jeune femme, d'une beauté fière et fine à la fois, qui affirme admirablement son origine française. Voilà bien l'aboutissement de tout notre effort du xv[e] siècle! Toutes les pièces de

cette époque exigeraient une étude attentive pour que leur mérite esthétique, souvent aussi grand que leur intérêt archéologique, fût enfin remis en valeur. Il est incroyable que nous soyions si longtemps restés aveugles devant notre propre génie !

VII

Ce n'est point ici le lieu de rechercher dans quelle mesure le vieil esprit français, chez les peintres, put s'assouplir ou se troubler sous l'invasion violente et exclusive de l'italianisme au XVI[e] siècle. Les documents sur cette période sont rares à l'Exposition. Au Petit Palais, comme dans ses autres œuvres à Avignon, Rome, Paris, Simon de Châlons, dans sa *Mise au tombeau*, s'inspire lourdement de Raphaël, de Jules Romain, de Sébastien del Piombo. Il y a plus d'élégance et d'intelligence des bons Italiens antérieurs dans le grand volet du Musée de Mâcon : *la Visitation* et *la Présentation au Temple.* En tout cas, on sent, dans ces morceaux, que, pour la technique, nos peintres, allant en Italie, ont pu, suivant leur goût, en tirer quelque profit, tandis que chez les simples caudataires de l'école de Fontainebleau, le dessin se dessèche et s'affecte de plus en plus, comme la touche se refroidit et se glace. Une *Femme à sa toilette* (musée de Dijon) et une *Vénus*, toute blanche, taillée dans l'ivoire, sont seules à rappeler, au Petit Palais, cette période incertaine. Les Clouet n'y sont représentés

que par une tête, *la Duchesse de Roannez* (collection de Maulde). Le Palais des Armées de terre et de mer, où, sous la présidence de M. Édouard Detaille, avec la collaboration Germain de M. Bapst, une commission d'amateurs éclairés et actifs a formé un musée inattendu aussi glorieux pour nos artistes que pour nos hommes de guerre, reste lui-même muet pour cette période. A peine une petite scène champêtre, *Fête de mai* (collection Thévenin), égarée au Pavillon de la Décoration, nous rappelle-t-elle qu'entre Fouquet et Abraham Bosse il y eut encore, dans la région de la Loire, quelques peintres aimant les arbres et regardant la vie.

VIII

Pour le commencement du XVIIe siècle, pour les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, le Petit Palais est encore très pauvre. On n'y trouve que les portraits équestres d'*Henri IV* et de *Marie de Médicis* (musée de La Rochelle). Cette fois, c'est au Pavillon des Armées qu'on rencontre quelques documents inédits sur cette période, confuse et laborieuse, mais si vivante et virile, de notre histoire, où les peintres, comme les écrivains, se débattent vaillamment, et péniblement, entre la Renaissance expirante et l'académisme en formation. Le *Portrait d'Henri IV*, en buste, de face, vêtu de noir, portant le cordon du Saint-Esprit (collection Rossigneux), représente le Vert-galant avec une sim-

plicité et une bonhomie qui garantissent l'exactitude de ses traits. La facture habile, honnête, sans grand éclat, est bien celle d'un de ces loyaux artistes, de souche et d'habitude bourgeoises, consciencieux et timides, tels que Dumonstier ou Bunel, auxquels le catalogue fait allusion, qui se contentaient d'une vérité scrupuleuse. On ne saurait songer à Rubens, qui alors achevait ses études en Italie (1600-1609) et, d'ailleurs, dès ce moment aussi, marquait tout ce qu'il faisait, même la copie et le pastiche, de sa virtuosité particulière. Une petite toile, montrant le même Henri en armure et toque de velours, dirigeant les travaux du *Siège de Chartres* (musée de Chartres), assez vivement exécutée, ne nous semble pas non plus réclamer forcément une origine flamande ; il y avait alors en France, dans les provinces autant qu'à Paris, bon nombre de praticiens modestes, qui pouvaient se charger de ces peintures narratives aussi bien que des portraits en pied ou en buste, leur principale besogne.

Un bon *Portrait du duc de Luynes* (collection de Luynes), figure de jeune favori, souriante et réjouie, s'épanouissant avec quelque suffisance dans sa haute fraise tuyautée au-dessus d'un pourpoint cossu en toile d'argent semée de fleurs fraîches et de ramages d'or, attribué à Dumonstier, se rapproche assez des Le Nain, dont les premiers travaux nous sont si mal connus et sont facilement confondus, sans doute, avec ceux de contemporains similaires. C'est expressément aux Le Nain que sont attribués un *Marquis de Saint-*

Phal (musée de Troyes), un *Duc de Nevers* (collection Kinen), excellent, en buste, d'une physionomie assez martiale, dans sa grande collerette de dentelle et son riche pourpoint brodé d'or, et un *Capitaine Le Nain* (collection de la baronne Cottu). Les portraits sont bons, les attributions douteuses.

Plusieurs autres portraits en pied ou à mi-jambes, anonymes aussi, *Louis XIII*, *le Connétable de Lesdiguières avec son page* (musée de Grenoble), *le Maréchal de Fabert* (collection J. Boisselet), comme presque toutes les œuvres de ce genre chez nous à cette époque, accusent dans les visages une recherche très franche et souvent énergique de la vérité, en même temps qu'une grande négligence dans les mains et les parties accessoires. Un *Maréchal de Gramont*, en pourpoint blanc, dont la clarté s'associe heureusement au bleu clair de son ruban du Saint-Esprit (collection du duc de Gramont) se distingue de ces ouvrages de pratique, de leur inégalité et de leur sécheresse lourde, par une certaine aisance pittoresque.

Le morceau le plus curieux de la période, par ses dimensions, par son éclectisme, est un *Maréchal de Biron* (?) de grandeur naturelle, se faisant dire la bonne aventure. La scène comprend cinq figures dans un paysage. A gauche, la devineresse, drapée dans un manteau rayé à grands plis, se tient debout devant le jeune maréchal, enrubanné, pomponné, se pavanant, et son aimable compagne, une dame en robe bleue, dont il entoure l'épaule de son bras droit. C'est la jeune

femme qui tend la main, tandis que, près du noble seigneur, s'empressent un vieux mendiant déguenillé, coiffé d'un feutre sordide, et un gamin qui paraît avoir déjà reçu quelque large aumône. C'est, en grand, une de ces scènes de bohémiens que traitaient volontiers, en petit, Pieter de Laar et ses confrères septentrionaux en Italie, comme, un peu plus tard, Sébastien Bourdon, leur imitateur. L'œuvre est du XVII[e], du temps de Louis XIII, et les costumes du gentilhomme et de la dame sont bien ceux qu'on trouve dans les gravures d'Abraham Bosse, auquel elle est attribuée. Malheureusement, nous ne connaissons pas de peinture authentique d'Abraham Bosse, et il serait difficile de croire que cet observateur précis et serré qui, dans ses gravures et dessins, se tient si près des maîtres hollandais et allemands, se montrât, le pinceau à la main, un brosseur libre et hardi, formé à l'école de Caravage et des réalistes italiens autant qu'à celle des Flamands décorateurs et paysagistes. Toute cette école des naturalistes français au commencement du XVII[e], dont les ouvrages, devenus très rares par suite de notre longue indifférence, ne peuvent se retrouver qu'en petit nombre dans quelques châteaux de la Loire ou de l'Ile-de-France, est encore à débrouiller. Les Le Nain, de Laon, et Abraham Bosse, de Tours, ne furent pas les seuls à travailler sur nature, comme leurs camarades, les poètes Saint-Amand, Théophile de Viau, Auvray, etc., tandis que Paris et la cour favorisaient surtout l'allégorie. La peinture prêtée par M[me] la com-

tesse de Biron offre donc, à ce point de vue, un réel intérêt. Toutefois, nous devons ajouter que si elle représente un des maréchaux de Biron, soit le premier, tué en 1592 au siège d'Épernay, à l'âge de 68 ans environ (ce serait lui, d'après le catalogue), soit le second, décapité en 1602, ce ne peut être qu'une représentation rétrospective, et non un portrait d'après nature, puisque la peinture est certainement postérieure. Quant à Abraham Bosse, il est né en 1602, l'année même de la mort du second maréchal, et n'aurait pas exécuté cette toile avant 1625 ou 1630. Peut-être s'agit-il donc simplement d'une scène de mœurs et de personnages réels ou de fantaisie, du temps de Louis XIII, auxquels on aura plus tard donné des noms historiques.

Le morceau le plus curieux pour cette époque est *le Cardinal de Richelieu sur son lit de mort* (collection Hanotaux). Peinture saisissante, vive et ferme, faite d'après nature ou, tout au moins, sur une esquisse d'après nature. Il était dans les coutumes, alors, de conserver par le moulage ou le dessin l'effigie mortuaire des grands personnages. La tête de l'homme d'État, coiffée d'un petit bonnet grisâtre, jaunie et desséchée par la maladie, repose encore sur l'oreiller. L'ossature est d'une vigueur remarquable, le visage moins émacié qu'on pourrait supposer, l'expression, dans le repos tardif, aussi virile que calme. On a juxtaposé une copie (collection Hanotaux) des trois études célèbres de Philippe de Champaigne d'après la tête du cardinal, à la National Gallery, pour le portrait

du Louvre. La comparaison du vivant et du mort est émouvante. Est-ce à Philippe de Champaigne qu'il faut attribuer cette dernière image de son protecteur fidèle? Ce serait assez vraisemblable. En tous cas, c'est bien près de lui.

IX

Pour le règne de Louis XIV, les bons morceaux sont plus nombreux. Un *Prince de Conti* (1629-1666), jeune, en costume et allure de combat, d'une exécution vigoureuse et vive, donne une bonne idée du talent de Justus van Egmont, le collaborateur de Rubens au palais du Luxembourg; la tête surtout, une tête d'oiseau de proie, comme celle de son frère Condé, mais moins violente et moins rapace, est très caractéristique. C'est à Philippe de Champaigne ou à quelques-uns de ses élèves ou imitateurs, qu'il faut attribuer toute une série d'effigies franches et graves, d'une exécution simple, mais savante et distinguée : *François de Comminges, seigneur de Guitaut* (collection du comte de Guitaut), capitaine des gardes de la reine Anne d'Autriche, en justaucorps gris, un *Maréchal de Clérambaut*, cuirassé, la main sur son casque (collection de Fontenay), un *Maréchal de la Motte-Houdancourt*, en buste, grande perruque blonde, le teint coloré, la mine à la fois très martiale et très fine, un type de mâle et intelligent gentilhomme (musée de Nîmes). Un très beau dessin, *le Maréchal de Vauban*, prêté par le

ministère de la Guerre (comité du génie), est attribué à Le Brun et n'est pas indigne de porter ce nom.

Avec Largillière (1656-1746), Rigaud (1659-1743), Tournières (1668-1752), contemporains de Charles de la Fosse (1636-1716), Antoine Coypel (1661-1722), Desportes (1661-1743), s'accentue, dans l'école française, dans le portrait comme dans les autres genres, la réaction de l'esprit coloriste et naturaliste contre les conventions, de plus en plus froides et guindées, de la peinture classique. Au lieu de s'adresser exclusivement à Rome et à Bologne pour demander des conseils, c'est chez les Anversois ou les Vénitiens qu'on va les chercher.

Il est assez remarquable que tous ces beaux artistes, qui préparaient l'évolution du XVIIIe siècle, à laquelle leur longévité leur permit de prendre une part active, se trouvèrent en contact avec des amateurs anglais et aussi appréciés à Londres qu'à Paris. Charles de la Fosse fut appelé deux fois en Angleterre par lord Montaigu, ancien ambassadeur en France, avec les décorateurs Rousseau et Monnoyer, pour y décorer son palais. Pour décider Antoine Coypel à ne point passer le détroit, il fallut que le duc de Chartres (bientôt le Régent), usât de toute son autorité et lui fît les plus séduisantes promesses. Largillière, dont le père était établi à Anvers, avait connu l'Angleterre dès son enfance, y avait terminé ses études, de 18 à 22 ans, collaborateur de Pierre Lely. L'un des protecteurs les plus constants de Desportes fut lord Stanhope, et

lorsque le célèbre peintre d'animaux et de natures mortes obtint, à grand'peine, du roi Louis XIV, un congé de six mois pour se rendre à Londres, tous les tableaux qu'il avait emportés y furent acquis à des prix énormes. Quant à l'infatigable Rigaud, chez lequel, durant soixante-deux années, les plus hauts personnages de la cour, de la noblesse, de la bourgeoisie, française et étrangère, vinrent se faire inscrire pour obtenir leur image, il put aussi noter sur le registre de ses recettes, en deux années seulement, plusieurs seigneurs anglais (milord Moncassel (?), milord Hostacq (?), milord Portland et milord son fils, etc...). Ainsi s'établissaient entre les portraitistes français et les portraitistes anglais des relations amicales et constantes, qui devaient encore se multiplier dans les générations suivantes et qui expliquent, entre les deux écoles, malgré les différences de tempéraments et d'habitudes, tant de traits communs et d'influences réciproques.

La fécondité de Largillière et celle de Rigaud sont vraiment incroyables. D'après les carnets de Rigaud qui nous restent (de 1601 à 1698), il peignait déjà de trente à quarante portraits par an, sans compter les copies, et ne cessa, en vieillissant et devenant plus célèbre, de devenir aussi plus habile et plus expéditif. On peut évaluer à deux mille cinq cents, au bas mot, le nombre des portraits qui sortirent de son atelier. Comment donc être surpris que tous ne soient pas de la même qualité ? Et si l'on se rappelle que Rigaud

employait, pour l'aider, une dizaine d'élèves ayant pris sa manière, et que tous ces élèves purent aussi travailler pour leur compte, on ne s'étonnera point de la multitude des toiles qui ont le droit, ou presque, de porter, avec plus ou moins de certitude, son nom dans toutes les collections de l'univers.

Il serait plus que téméraire de garantir l'authenticité de tous les Largillière et de tous les Rigaud qui figurent sur les catalogues des diverses expositions. Quelques-uns sont médiocres, la plupart agréables et plusieurs excellents. Parmi les Largillière, on a pu remarquer au Petit Palais un *Portrait de femme en bergère* (collection Deutsch de la Meurthe) et un magistral *Portrait d'homme* (collection Gérôme) et, parmi les Rigaud, les portraits du *Cardinal de Fleury* (musée de Perpignan), du *Régent* (collection d'Anzac de Lamartinie) et surtout du brillant, du joyeux président *Gaspard de Gueydan*, en berger d'opéra, jouant de la musette dans la campagne. Avec ses jeux extraordinaires de bleus tendres, de roses et d'argent, cette toile, traitée en carton de tapisserie, par larges touches et par aplats, montre bien comment ces grands peintres, toujours soucieux des ensembles et du décor, brossaient expressément leurs toiles pour le milieu riche et élégant dans lequel elles devaient occuper une place voulue et définitive. Nous avions tous admiré cette peinture typique, représentative de toute une société, au musée d'Aix; mais combien elle prend ici plus de valeur, isolée, suspendue à la muraille, sur un fond de

tapisserie, au-dessus d'un mobilier solide et brillant, non plus simple objet de curiosité dans le pêle-mêle d'une collection, mais partie intégrante et active d'un intérieur habité et vivant !

Si l'un des tableaux envoyés par le musée de Nîmes au compte de Largillière représente, en effet, *le Maréchal de Villars* jeune, le peintre aurait été bien jeune aussi lorsqu'il l'exécuta, le modèle étant né en 1653 et l'artiste en 1656. La date expliquerait-elle cette préoccupation de clair-obscur et d'éclairage à la hollandaise qui font presque penser à Grimou ? En tous cas, la peinture est bonne et vaut qu'on l'étudie. Pour *le Maréchal de Berwick*, c'est une autre affaire. Rien de plus ferme et de plus fier à la fois que ce visage plein et rose, noblement souriant sous sa grande perruque. Ce n'est qu'une esquisse, poussée, dit le catalogue, peut-être même un peu usée, mais conduite avec la maîtrise d'un artiste supérieur, en pleine force et en pleine verve. Sous le nom de Rigaud, on peut reconnaître aussi sa plus belle manière dans *le Maréchal de Montesquiou d'Artagnan,* très éclatant, avec sa cravate écarlate, son armure à bandes dorées (musée d'Arras), *le Maréchal de Noailles* (musée de Grenoble), *le Maréchal de Tessé* (collection du baron de Morell), *le Comte de Toulouse à quinze ans, avec un page* (collection Granier), *le Comte de Toulouse, grand amiral* (collection Sortais). On peut rapprocher de ce groupe une jolie peinture, bien enveloppée de lumière, par Tournières : *le Duc de Vendôme* jeune, en 1736 (collection Hersent).

X

Entre la génération de ces beaux portraitistes, plus libres et plus chauds que leurs maîtres classiques, mais ayant, comme eux, gardé le culte du dessin fier et du style grave, et celle des aimables portraitistes du XVIIIe siècle, plus libres encore et plus avenants, mais d'une main moins ferme et d'une observation souvent plus superficielle, se place l'action des peintres de genre, des peintres galants de la Régence. Ce furent eux, Gillot, Watteau, Lancret, Pater, qui accoutumèrent les amateurs à chercher dans la peinture une joie plus aimable et plus brillante pour les yeux et, pour l'imagination, une excitation plus vive de rêverie sensuelle ou spirituelle.

Parmi ces intelligents amateurs, l'un des plus passionnés fut très vite le roi de Prusse, Frédéric II, dont le peintre ordinaire, même avant son avènement au trône, était un Français, Antoine Pesne, et qui confia le soin d'organiser à Berlin un atelier-école de sculpture à trois Français, François-Gaspard Adam, Sigisbert Michel, J.-P.-Antoine Tassaert. Durant tout son règne, Frédéric ne cessa de faire acheter à Paris des peintures de la nouvelle école. C'est ainsi qu'il put réunir, et que la couronne d'Allemagne possède encore aujourd'hui treize Watteau, vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Chardin, etc.[1] L'empereur Guillaume II a voulu,

1. *Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition*

par une gracieuse attention, que quelques-unes de ces peintures vinssent, à l'Exposition de 1900, nous rappeler combien la gloire de nos artistes anciens reste encore vivante en Allemagne. Les trente et un tableaux qui sont sortis des collections impériales pour décorer le pavillon allemand, dans la rue des Nations, ont été, durant sept mois, l'objet légitime de la curiosité publique et d'heureux sujets d'étude pour les artistes et les amateurs.

Sans doute, il est regrettable pour nous que le grand *Embarquement pour Cythère* et les deux parties de *l'Enseigne de Gersaint* n'aient pu quitter le palais de Berlin ; la comparaison du premier avec l'esquisse célèbre du musée du Louvre, celle du fragment droit de *l'Enseigne* avec la répétition exposée au Petit Palais (collection Michel Lévy), eussent été instructives. Néanmoins, avec quatre tableaux moins importants, Watteau reste encore ici, comme partout, très supérieur à ses imitateurs. Ce n'est point, peut-être, *la Danse*, où une fillette, de grandeur demi-naturelle, très enrubannée et pomponnée, par la grâce de sa pose, en pleine campagne, fascine ses amis les petits paysans assis en extase sous des arbres, qui nous y ravit le plus. Pour le groupement des figures, Watteau réussit mieux dans les petites dimensions. Nous avons ici un de ses morceaux les plus importants, *la Leçon d'Amour*,

Universelle de Paris 1900, catalogue descriptif, par Paul Seidel; traduction française par Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot. Berlin et Leipzig, Gieseck et Devrient, MCM. In-18.

de la collection Julienne, qui fut l'un des meilleurs modèles de ces assemblées de plaisir où chaque groupe galant, au milieu d'une société nombreuse, trouve moyen de se faire une sorte d'agréable solitude, pour fleureter à son aise, sans se séparer trop brusquement de son entourage ni rompre l'orchestration générale des mouvements élégants et des colorations sémillantes. Le joueur de guitare qui retient encore, aux pieds d'une déesse de marbre engageante, quelques auditeurs déjà distraits, ne les y retiendra pas longtemps. Sa musique, comme toujours chez Watteau, n'est qu'un prélude aux libertés amoureuses. Déjà, un peu plus loin, beaux cavaliers et belles dames songent moins à la musique qu'aux sentiers ombragés et fleurant les roses, où ils vont se disperser et se perdre. La peinture a un peu souffert ; néanmoins, elle est encore exquise.

Les Bergers sont mieux conservés. Il n'y a de berger, dans l'affaire, qu'un vieux paysan aux longs cheveux, soufflant dans sa cornemuse. Le couple qui danse, en habits de satin, avec des gestes savamment rythmés, est venu de l'Opéra ou du Théâtre italien, pour prendre le frais à la campagne. S'ils ne sont pas des citadins en villégiature, les paysans et les paysannes qui les entourent ont pris, en tout cas, au contact des citadins, des manières singulièrement polies. Dans quelle mesure ces paysans élégants sont-ils exacts ? Il y a peut-être moins de fantaisie qu'on ne pense dans ces pastorales, et il n'est pas impossible qu'à ce moment, dans la banlieue de Paris, toute peuplée de résidences

princières et bourgeoises, autour desquelles vivait et dont vivait, comme une clientèle familière, en rapports quotidiens, une population paisible de villageois sédentaires, les mœurs y fussent moins grossières qu'on ne s'imagine. Plus que dans *les Bergers* encore, c'est dans *l'Amour à la campagne*, gravé par Favannes sous le titre de *l'Amour paisible*, qu'éclate toute la verve de Watteau, verve d'observateur spirituel et sensible, verve de poète doux et tendre, de dessinateur vif et souple, de coloriste ardent et harmonieux. Là opère encore un joueur de guitare, et sa musique, jointe à la tiédeur de l'air, à la beauté de l'horizon, au calme des choses, a produit son impression : une dame assise écoute avec une complaisance visible les propos que son voisin, étendu sur l'herbe, lui glisse dans l'oreille, un couple, plus pressé, s'est déjà levé pour s'en aller à l'écart, un autre va s'embrasser sur le gazon. L'entrain des mouvements onduleux et des clartés chaleureuses exprime à merveille les ardeurs intimes de ces amoureux élégants. On comprend le plaisir que Frédéric II, en rentrant du camp, pouvait avoir à oublier quelques instants, au débotté, par la contemplation de ces images pacifiques et souriantes, les rudes allures de ses grenadiers et les sanglants holocaustes des champs de bataille.

C'est pour Lancret surtout que le pavillon allemand a été un triomphe. Cependant nous n'y avons vu que dix peintures, sur les vingt-six qu'avait réunies Frédéric. Mais quelle série de chefs-d'œuvre, et comme

sa personnalité, à côté de celle de son maître, s'y montre nettement ! Deux tableaux surtout, ses ouvrages de début, ceux qui, exposés en plein air sur la place Dauphine, un jour de Fête-Dieu, établirent soudain sa réputation, *le Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*, caractérisent à merveille son tempérament et ses tendances particulières. Un contemporain, son panégyriste, Ballot de Sovot, trouvait, vingt-quatre ans plus tard, que c'était « ce qu'il avait fait de mieux » et que, depuis ce temps, « il n'avait fait que décliner ». Décliner est un terme bien injuste, au moins un peu fort, à l'égard du grand artiste qui, ici-même, nous donne, dans sa *Danse à la campagne*, dans son *Déjeuner en forêt*, dans sa *Danse devant la fontaine de Pégase*, dans son *Jeu de colin-maillard*, et surtout dans sa délicieuse *Camargo*, en robe blanche enguirlandée de fleurs, dansant dans un parc (le meilleur, je crois, le plus savoureux exemplaire d'une scène qu'il a traitée plusieurs fois), des spécimens si variés, si séduisants, de son élégante virtuosité.

Néanmoins, en admirant, dans *le Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*, la simplicité et le naturel de l'observation, tant pour les choses que pour les figures, une entente particulière aussi de l'harmonie aérienne, dans une gamme douce et argentée, autour des personnages, on comprend la réflexion de Bullot, et l'on se prend à regretter que les entraînements de la mode et les exigences des amateurs, en imposant à Lancret une imitation constante de Watteau, l'aient

détourné de sa véritable vocation : la représentation simple et sans fausse poésie de la vie contemporaine, seigneuriale, bourgeoise ou campagnarde. La *Réunion dans un pavillon*, où il n'y a presque aucune transposition directe de Watteau, nous émeut, à cet égard, plus encore que le délicieux *Moulinet*, où flotte encore quelque chose des réminiscences théâtrales qui hantaient toute l'école. C'est, avant Chardin, avant Moreau le jeune, avant les Saint-Aubin, une scène vivante, exacte, émue, de vie française, la plus franche, la plus exacte qu'on eût encore peinte, et avec quelle charme et quelle distinction ! Et dans son œuvre postérieur, c'est toujours ce qu'il gardera de ce goût natif pour la vérité, bien plus que ses efforts, souvent inutiles, pour retrouver la fantaisie de Watteau, qui nous le rendra précieux.

Le grand Frédéric mettait-il Pater au rang de Watteau ou de Lancret ? On peut le craindre, en le voyant acheter trente-sept tableaux de ce pasticheur, extraordinairement habile, qui reste pasticheur, même dans ses compositions les plus touffues et les plus soignées, comme celles qui sont ici réunies : *la Fête en plein air*, *la Danse en plein air*, la *Réunion devant le mur d'un parc*, *le Bain*, *les Baigneuses*. Malgré la justesse, souvent merveilleuse, avec laquelle il agite ses groupes minaudiers dans ses verdures de fantaisie, la finesse de ses gammes souriantes de nuances grisâtres et rosées, et l'entrain avec lequel il trousse, retrousse, détrousse jupes et chemises autour des

chairs fraîches, il ne retrouve jamais la chaleur de Watteau, et rarement le naturel de Lancret. Le premier était un véritable amoureux, ardent, fou, poétique; le second restait un aimable galant, de bonnes manières, affable et discret; Pater, le troisième, tourne déjà à l'égrillardise et à cette polissonnerie qui finira par salir et pourrir l'art du XVIIIe siècle. Dans les quatorze toiles peintes pour illustrer le *Roman comique*, Pater était vraiment à son affaire. La grasse et amusante verve de Scarron l'a bien inspiré; quelques-unes de ces scènes sont de bien jolis tableaux de la vie de bohème, non au XVIIe siècle, dont il ne cherche à restituer ni les types, ni les costumes, mais en son propre temps, au XVIIIe.

XI

Au sortir de ces gamineries spirituelles, il est bon de respirer un air plus sain chez le bon Chardin. Une répétition de *la Pourvoyeuse* et une autre ménagère, de même dimension, dans sa cuisine, *la Ratisseuse de navets*, bien qu'un peu fatiguées, gardent encore la saveur, saine et calme, de ces accords de colorations, à la fois si francs et si doux, par lesquels Chardin, comme les Hollandais, exprime, en bourgeois convaincu, la poésie des choses familières. Une figure plus importante, le jeune *Dessinateur*, à mi-corps, de grandeur naturelle, est datée de 1737. Ce serait donc l'une des premières qu'il ait peintes, après avoir, durant plus de

dix années, abandonné la figure humaine pour les natures mortes. La simplicité attentive en est exquise, et l'exécution, vive et discrète, exquise aussi ; la peinture pourtant en est plus mince, plus chiffonnée encore, plus dans le goût courant qu'on ne la verra quelques années après, où elle sera mieux étalée, plus accordée, large, rassise et sûre.

Chardin nous reconduit au Petit Palais où plusieurs peintures portent son nom. L'homme en bonnet fourré, assis, de face, devant sa table, lisant un gros livre, dans un laboratoire de chimie, a été gravé par Lépicié sous le titre *le Souffleur* (collection de Mme Bureau). Le peintre semble en avoir exposé deux exemplaires, l'un au Salon de 1737 (*le Chimiste dans son laboratoire*), l'autre à celui de 1753 (*Un philosophe occupé de sa lecture*). C'est à propos de ce dernier que Grimm écrivait : « M. Chardin a exposé, entre plusieurs tableaux très médiocres (!), celui d'un chimiste occupé à sa lecture. Ce tableau m'a paru très beau, et digne de Rembrandt, quoiqu'on n'en ait guère parlé ». Il y a, en effet, dans le tableau, une recherche de clair-obscur qui peut, jusqu'à un certain point, justifier chez le critique ce souvenir de Rembrandt. Un beau *Portrait de Rameau*, envoyé au musée de Dijon en 1811, par le musée du Louvre, a pu sembler contestable. Toutefois, Chardin, surtout dans les portraits, a varié sa manière plus qu'on ne croit; il faudrait une exposition générale de son œuvre pour le bien connaître.

La Tour, l'incomparable La Tour, manque au Petit

Palais et à l'Exposition militaire, mais la plupart des autres portraitistes célèbres de son temps y sont bien représentés. C'est d'abord, au Petit Palais, Nattier avec un délicieux *Portrait de jeune femme*, à mi-corps, souriante, en robe blanche, ornée de rubans bleus, dans un jeu charmant de lumière, au milieu d'une collection d'œuvres contemporaines de la meilleure qualité, dont le possesseur (que nous connaissons tous bien) a voulu garder l'anonyme, c'est Tocqué avec son *Comte de Saint-Florentin* (musée de Marseille), Vestier avec sa *Baigneuse* (collection Scott), assise toute nue, qui est un portrait, et un *Portrait de femme* de la même collection anonyme, où figurent encore, avec d'excellents spécimens, Carle Vanloo, Perronneau, Heinsius, Taraval, Mme Vigée-Lebrun. C'est ensuite Fr.-H. Drouais, avec une *Actrice jouant de la guitare* (collection de Mme Schneider) ; Ch. Monnet, avec *le Cardinal de Noailles* (musée de Perpignan) ; Greuze avec un beau *Portrait de Rameau*, très âgé, couronné de lauriers (collection de M. Gaston Joliet ; Rameau étant mort en 1764, à 81 ans, le tableau doit avoir été peint un peu avant cette époque), *Mgr de Valras* (musée de Mâcon), et une de ces allégories érotico-sentimentales, *l'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir* (collection du baron de Schlichting), qui alternaient, dans l'atelier du peintre, avec les scènes de familles en larmes.

Les mêmes noms se retrouvent au Palais des Armées sous un assez grand nombre d'œuvres, peu

ou point connues, et dont quelques-unes sont supérieures. *Le Maréchal de Roquelaure* (collection Mandl), *le Comte d'Argenson* regardant le plan de la bataille de Fontenoy (collection du marquis d'Argenson), font grand honneur à Nattier, comme à Tocqué *le Comte Louis-Dagobert de Waldner de Freunstein* (collection du comte de Waldner de Freunstein), à Vestier son *Jean Thurel*, doyen des vétérans du régiment de Touraine (musée de Tours), à Trinquesse un *Duc de Brissac*, en costume de cour, recevant une lettre des mains de son page Louis de Thorigny, deux figures de grandeur naturelle, dans un milieu très étoffé (collection de la duchesse de La Mothe-Houdancourt). D'autres artistes moins célèbres, ou même presque ignorés, y apparaissent avec des ouvrages qui fixent leurs noms dans nos souvenirs : Mlle Duneufgermain, avec un *Maréchal de Saxe* (collection du comte Louis Mniszech) ; Melling, avec trois portraits de la famille de *Dartein* (collection Henri de Dartein) ; Monnet, *le Maréchal de Mailly* (musée de Perpignan) ; Sablet, *le Comte d'Artois*, en pied, 1774 (collection du comte de Bourbon-Chalus) ; etc. On y trouve encore Heinsius, Tischbein, Roslin, Michel Vanloo, Aved, de Troy, Liotard, Duplessis, Le Paon, Danloux, bien d'autres, représentés par des œuvres intéressantes, parfois inattendues. Et si l'on constate que la période révolutionnaire et la période impériale sont peut-être plus richement encore illustrées par une série incroyable de portraits, scènes militaires, batailles, esquisses, nous donnant tout le

mouvement de la peinture depuis 1789 jusqu'à 1815, on se prendra à regretter que cette collection, vraiment nationale, se doive disperser si vite, comme les autres; elle méritait une étude attentive, que l'espace ne nous permet point de faire.

XII

A s'en tenir au XVIIIe siècle, et comme point de comparaison avec nos portraitistes, on n'oubliera pas non plus les artistes anglais, leurs contemporains, dont le pavillon de la Grande-Bretagne avait recueilli les ouvrages. Nous avons pu là, sur quelques excellents spécimens, admirer la variété de leurs dilettantismes. C'est le dilettantisme studieux et robuste de Reynolds, évoluant tour à tour, avec une versalité passionnée, qui reste pourtant toujours très personnelle et très reconnaissable, dans le sillage de Titien et des Italiens, dans celui de Van Dyck, de Watteau, voire même de Vanloo et de Greuze (*Marchioness of Lothian,* collection Gould). C'est le dilettantisme, moins apparent d'abord, parce qu'il est plus souple et plus libre, mais peut-être plus mobile encore et plus avisé, de Gainsborough, incomparable portraitiste et paysagiste incomparable, aussi inégal qu'il est parfois imprévu : *Portrait de Mme Vigée-Lebrun,* curieux à rapprocher du même portrait par David, à l'Exposition centennale (collection Léopold Hirsch) ; *Mrs. Fitz-Herbert* (collection Sanderson), d'une grâce souriante et mystérieuse ;

Mme Bacelli, une danseuse italienne, brune, pétulante, ardente, qui a vu la *Camargo* de Lancret et s'en souvient ; *The Harvest Wagon, Coast Scene*, *Dragging Nets* (collections de lord Tweedmouth et G. Gould). C'est le dilettantisme, plus incertain, de Raeburn, qui n'est pas toujours le maître fort et simple de la *Tête d'Invalide* au Louvre, qui recherche souvent les élégances, parfois même le style à la David (*Two Boys and Landscape*, collection L. Hirsch) ; le dilettantisme de Hoppner, dont l'*Eliza Howard, Duchess of Rutland*, coiffée de bandelettes, semble la jeune prêtresse d'un temple classique, tandis que les délicieuses fillettes, la *Princess Mary*, sous son grand chapeau de paille ombrageant de teintes fines son délicat sourire, et la *Princess Sophia*, toute bouclée, tenant une poignée de verdure (collection de S. M. la Reine), peuvent rivaliser, pour leur grâce naturelle et fine de fleurs anglaises, avec tout ce qui a pu pousser de fleurs gracieuses, naturelles et fines, dans les jardins français de Mme Vigée-Lebrun. De même, Romney nous surprend et nous amuse par ses transformations : sa *Mrs. Raikes,* en robe blanche, au piano (collection L. Hirsch), est un ravissement. La *Miss Craker* de Lawrence a de tels rapports, pour l'effet cherché et trouvé des carnations dans le corsage, avec *Mme Jarre,* qu'on peut bien croire à une influence de Prud'hon. Du reste, sous la Restauration, entre Anglais et Français, ce n'est sans cesse que prêtés et rendus, avec échanges de très bons procédés. Voici Bonington, si

anglais et pourtant si français, notre Bonington comme le leur, avec une *Vue de Boulogne,* d'un pinceau assez international ; voici Constable, avec deux de ses paysages chaleureux, fourmillants, plantureux, vivants, vibrants, qui exaltèrent si justement les romantiques et où s'inspirèrent Géricault, Delacroix, Paul Huet, Théodore Rousseau. Là aussi, de toutes parts, c'était une confraternité active, presque sans intermittence, car il y a longtemps que les peintres, comme tous les artistes, par leurs appels mutuels et leurs pénétrations constantes, ont préparé, bien avant les Expositions universelles, par leur commune passion de la Vérité et de la Beauté, le rapprochement des peuples et l'apaisement des âmes.





LES VIEUX MAITRES

A BRUGES

(EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS)

1902

BÉNIES soient les vieilles villes, muettes et endormies, que nos agitations bruyantes croient flétrir du nom de *Villes mortes !* Elles seules nous gardent encore, avec les reliques des générations disparues, leur image et leur âme. Par elles, quand les arts y ont passé, par elles, bien plus encore que par les livres froids, nous nous sentons, créatures d'un jour, chétives et fragiles, en communion vivante avec les hommes d'autrefois, nos frères en joies et en douleurs, des frères aînés qui nous valaient bien, si, parfois, hélas ! ils ne valaient pas mieux ! Athènes, Pompéi, Sienne, Ravenne, Pise, Venise, Tolède, Bourges, Nuremberg, Bruges, salut à vous toutes, ô cités vénérables, ou brusquement ressuscitées par la science, ou lentement réveillées par le besoin ! Que deviendraient, sans vous, la vie et la pensée, dans nos sociétés modernes abandonnées à la

brutalité des seules activités pratiques et confinées dans la curiosité mesquine et stérile de la seule actualité? N'est-ce pas en vous que dorment ces réserves de foi et d'idéal, jusqu'à présent nécessaires aux imaginations endolories de l'humanité, pour les consoler ou pour les réjouir? Ah! tant qu'un vandalisme abject et stupide vous aura épargnées, appelez-nous, appelez-nous toujours, et nous irons reprendre en vous, avec l'intelligence, le respect et l'amour du Passé, ce qu'il faut de courage aujourd'hui à ceux que n'étourdit pas tout à fait l'affolement confus de la vie contemporaine, pour espérer, dans l'avenir, des floraisons aussi riches de la Poésie et de la Beauté!

C'est aujourd'hui Bruges, la Venise des Flandres, qui nous appelle et nous invite. Elle nous appelle pour nous montrer combien, depuis trente ans, elle a fait d'efforts patients et heureux pour secouer l'engourdissement d'un sommeil quatre fois séculaire, et comment elle a su retrouver la vie dans la reprise, pure et simple, de ses traditions interrompues. Elle nous invite à venir admirer en deux expositions rétrospectives, l'une d'objets d'art, orfèvreries, monnaies, tissus, miniatures à l'hôtel Gruuthuuse, l'autre de peintures anciennes au Palais du gouvernement, ce que furent ses artistes aux XIVe et XVe siècles, à l'époque de sa grandeur. L'appel et l'invitation ont été, de toutes parts, entendus et accueillis. Depuis plus d'un mois, une foule attentive, une foule polyglotte, où les touristes, non moins charmés, coudoient les

artistes et les amateurs, se presse, chaque jour, dans les deux édifices. L'exposition des peintures, plus considérable et plus séduisante, la retient naturellement davantage. Organisée par M. le baron Kerwin de Lettenhove avec le concours du vénérable et actif M. James Weale, l'érudit anglais, l'historien sagace et enthousiaste des artistes brugeois, auquel Bruges doit, en grande partie, sa résurrection, cette exposition réunit plusieurs centaines de peintures des XIVe, XVe et XVIe siècles, provenant d'édifices publics ou de collections privées. Jamais pareille occasion n'a donc été offerte d'examiner de si près, de contempler si longtemps, de comparer avec tant de fruit, les chefs-d'œuvre de cette première école des Flandres, si sincère et si savoureuse, si naïve et si profonde, qui commence aux Van Eyck et s'achève en Quentin Matsys, celle qui demanda à la foi et à la vérité seules cet indéfinissable secret de la Beauté que ces heureuses Flandres devaient encore, au XVIIe siècle, retrouver une seconde fois, sous des formes bien différentes, par Rubens et l'école d'Anvers, dans la science pittoresque et l'imagination littéraire.

I

Dès la première visite, on reste frappé d'un fait dont la certitude, décidément, s'impose aux visites suivantes. Nulle part, dans aucune école, un art national ne s'est trouvé formé si vite et si complète-

ment, que la peinture des Pays-Bas, au début du xve siècle, entre les mains des frères Hubert et Jean Van Eyck. Leur génie, encore mal expliqué, pose et résout du premier coup tous les problèmes techniques, définit le but de la peinture, en mesure, indique, éprouve les ressources dans une rapide série de chefs-d'œuvre définitifs et exemplaires, avec une décision incomparable. Les aînés dans le temps, ils resteront toujours les premiers dans la gloire. Aucun de leurs successeurs, dans les Flandres ou les Pays-Bas, aux xve et xvie siècles, ne parviendra à les égaler ; aucun pourtant, comme on le voit ici à chaque pas, n'aura cessé de s'en souvenir, et ne se sera lassé de les étudier.

Leur œuvre capitale et collective, *le Triomphe de l'agneau,* fut offerte à l'admiration publique le 6 mai 1432, dans l'église Saint-Bavon, à Gand, où ne reste plus, hélas ! que le panneau central, entre les copies des volets vendus aux musées de Berlin (1821) et de Bruxelles (1860). Hubert était mort depuis six ans ; son frère cadet, Jean, avait achevé son œuvre. C'était partout l'heure des grandes révélations. En 1422, les fresques de Gentile da Fabriano et de Vittore Pisano avaient marqué les progrès décisifs des arts ombrien et véronais au Palais ducal de Venise ; en 1427, celles de Masaccio, dans la chapelle du Carmine, à Florence, l'épanouissement plus complet encore de l'art toscan. Désormais, durant tout le xve siècle, Bruges et Florence, Bruges et Venise, associées par le commerce et par l'industrie, vont rivaliser, en même temps, d'acti-

vité dans les productions de l'art. Seulement, tandis qu'en Italie on retrouve si bien, durant le siècle précédent, dans Giotto et ses innombrables successeurs, toute une suite de préparateurs admirables à cet épanouissement triomphant, on éprouve quelque peine à ressaisir ici les liens qui rattachent à leurs prédécesseurs septentrionaux ces incroyables Van Eyck.

Sans doute, l'art de peindre était, de temps immémorial, exercé avec amour, avec passion même, dans tous les Pays-Bas. Les églises, dès la période romane, y étaient revêtues de peintures murales[1] ; les sculptures intérieures et extérieures, dans les palais et châteaux, coloriées et dorées. Ces parures luxueuses des édifices s'associaient à l'éclat intense des verdures et à la beauté nuageuse des ciels, surtout dans les villes aquatiques, pour donner aux yeux flamands l'habitude et le besoin des harmonies colorées. L'art délicat du miniaturiste, sorti des couvents, y fournissait, depuis longtemps, des livres à l'exportation. Néanmoins, aucun des ouvrages, en ces genres divers, respectés par le temps, même les admirables feuillets du Livre d'Heures du duc de Berry, à Chantilly, attribués à Pol de Limbourg ou à Jacquemart de Hesdin, précurseurs évidents des Van Eyck par la franchise de leur vision et la décision de leur faire dans les

1. V. l'intéressant travail de M. Tulpinck, secrétaire général de l'Exposition des Primitifs Flamands, *Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance* (*Mémoires couronnés par l'Acad. Roy. de Belgique*, 1900).

figures réelles et dans le paysage, ne suffit à expliquer l'apparition inattendue d'un chef-d'œuvre aussi complet que le polyptyque de Gand.

Quelques panneaux, de la fin du xive siècle, dans la première salle de l'exposition, ne montrent pas, à ce moment, l'art flamand plus avancé que l'art français et l'art de Cologne auxquels il s'apparente. Dans la *Crucifixion des drapiers* (église Saint-Sauveur), les attitudes déhanchées et les gestes anguleux des comparses, autant que les physionomies futées des petites saintes, minaudières et poupines, souriant de leurs bouchettes roses sous des grosses touffes de chevelures envolées, confinent de bien près à notre retable de Narbonne et autres ouvrages similaires du temps de Charles V, peut-être exécutés sous l'influence d'André Beauneveu, de Valenciennes. Dans la *Vierge, Saint Georges, Sainte Catherine et donateurs* (hospice d'Ypres), la Vierge-reine, couronnée d'or, détache la pâleur douce de son visage régulier sur un fond de brocart rouge et or, ainsi qu'une vierge vénitienne. Déjà, le saint Georges, curieusement cuirassé, s'avance, la lance en main, pour recommander le donateur, comme il le fera, bientôt, chez Van Eyck et Memlinc. L'ensemble de la peinture, avec ses éclats hardis d'écarlates, de blancs et de bleus purs, juxtaposés sur fond d'or, resplendit tel qu'un large blason émaillé, tel qu'un somptueux étendard. Le tabernacle et le triptyque quadrilobés, attribués à Broederlam, ne sauraient faire oublier les charmants panneaux du maître d'Ypres,

dans le retable du duc Philippe le Hardi, au musée de Dijon ; c'est bien, d'ailleurs, dans la détrempe, la même touche légère, vive et claire, à la manière des vieux Siennois et des Colonais, leurs élèves, la même façon d'associer les naïvetés et les rusticités flamandes à la grâce un peu alourdie des réminiscences toscanes. Plusieurs des manuscrits exposés à l'hôtel Gruuthuuse, montrent, chez les miniaturistes contemporains, les mêmes affinités, les mêmes variétés de mixtures et de tendances.

Passer de là aux deux seuls panneaux du *Triomphe de l'Agneau* qui aient été confiés à l'exposition de Bruges, l'*Adam* et l'*Ève* (musée de Bruxelles), c'est, il faut l'avouer, faire un saut merveilleux. Qu'on se rappelle les *Adam et Ève*, un peu antérieurs, à Florence, dans la chapelle Brancacci, ceux de Masolino, sous l'arbre du péché, longs, mous, encore vacillants sur leurs pieds incertains, puis ceux de Masaccio, chassés par l'ange, bien musclés, cette fois, vrais et vivants, et fuyant sous le châtiment, avec des gestes d'angoisse, si douloureux et si poignants, qu'aucun peintre, Raphaël compris, n'a jamais osé, depuis quatre siècles, en chercher d'autres ! On sentira bien que, du premier coup, les Van Eyck pour la technique, ont rejoint les Italiens et déjà, sur plusieurs points, les ont dépassés. On sentira bien aussi la différence des deux génies, deux génies déjà complets, le génie florentin et le génie flamand !

Tandis que Masaccio n'emprunte au monde proche

et vivant que les éléments indispensables à la vraisemblance plastique de son évocation dramatique, Van Eyck, plus intimement passionné, ainsi que tous ses compatriotes, pour les œuvres même de la nature, s'en tient à cette réalité comme à un idéal suffisant pour soutenir son enthousiasme d'artiste et exiger de lui l'effort de toutes ses facultés. Rien ici, assurément, du sensualisme mystique qui inspirera Victor Hugo dans le *Sacre de la Femme*. Rien non plus du réalisme brutal qui, chez Rembrandt, précurseur de Darwin, incarnera le père et la mère du genre humain en deux sauvages des bois. Quelque ouvrier besogneux de Gand ou de Bruges, quelque servante obéissante auront bien voulu se déshabiller devant Messire Jan Van Eyck, peintre et valet de chambre de M[gr] le duc de Bourgogne, Philippe l'Asseuré. Modèles choisis assurément, mais modèles imparfaits, comme tous les êtres réels, assez surpris de se trouver dans cette tenue insolite, couvrant maladroitement leur nudité, ne pouvant cacher ni les rougeurs de leurs mains laborieuses, ni celles de leurs pieds fatigués, ni certaines maigreurs excessives en quelques parties de leurs corps, ni certaines saillies importunes en quelques autres. De quel œil hardi et sûr le bon maître a vu, compris, analysé tous les détails de ces corps jeunes et sains ! Avec quelle science scrupuleuse et patiente, quel chaud amour, quel respect grave de la vérité, il les a transportés, parmi les dieux et les saints, tout vifs, tout frémissants, un peu honteux, sur les volets du triptyque sacré, les créatures

auprès de leur créateur! L'exactitude et la force du rendu, d'un rendu si complet et si franc qu'il offense la pruderie moderne, dans une matière souple et grasse, ne sauraient aller au-delà. La sincérité de l'artiste est si profonde et si respectueuse qu'elle nous touche et nous émeut comme une prière.

Que nous sommes loin de l'Italie par la naïveté de la conception! Que nous en sommes loin encore par la rigueur surprenante de l'exécution réaliste! Que nous en sommes près cependant, par l'ampleur, la force et la liberté! Béni sera l'heureux archiviste qui, par pièces authentiques, prouvera la justesse de nos impressions devant les œuvres, constatera ces échanges d'excitations internationales qui, dans le premier quart du XVe siècle, à la suite du triomphe de la sculpture bourguignonne, développèrent simultanément, en Italie et en Flandre, dans les villes industrielles et cosmopolites, une évolution rapide et décisive de l'art de la peinture échappant au formalisme traditionnel pour se raviver dans l'admiration passionnée et l'observation méthodique de la nature vivante! Dans cet échange continu des œuvres et des hommes, quelle est la part de chaque école? Est-ce à Vittore Pisano, son contemporain, que Jan Van Eyck doit des conseils? Est-ce Pisano qui profita de ses exemples? Les premiers portraits fortement individualisés, qui donnèrent, dans les deux pays, l'impulsion irrésistible, furent-ils apportés de Bruges à Florence ou de Florence à Bruges, par les négociants et banquiers amateurs, qui avaient leurs

comptoirs dans les deux villes? Les mouvements parallèles concordent si singulièrement qu'il en faut bien chercher l'origine dans une poussée commune.

Hubert Van Eyck, l'aîné, devait avoir une quarantaine d'années lorsqu'il peignit ce curieux tableau, *les Trois Maries au Sépulcre*, auquel M. J. Weale donne la date de 1410. Le tableau semble avoir été fait à Padoue. Le fond de collines, surmontées de châteaux forts, est imité, dit-on, d'une fresque de Giotto. Ce qui est plus sûrement italien, ce sont les attitudes ramassées, en raccourcis audacieux, les costumes bigarrés, les armures bizarres des trois soudards endormis près du sépulcre, qu'on retrouve à Florence même dès le XIVe siècle (cappella degli Spagnuoli, à Santa-Croce), à Pise et ailleurs.

Les trois saintes femmes, s'avançant sur la gauche, avec une dignité douloureuse qui est celle de leurs aînées à Santa Maria Novella, tiennent bien aussi la régularité de leurs visages et l'ampleur simple de leurs manteaux d'un commerce direct avec les fresques toscanes et les mosaïques chrétiennes. Ce qui est imprévu toutefois, ce qui est bien flamand, ce qui va créer un art nouveau, celui du *tableau* mobile, c'est une recherche soutenue de l'achèvement dans toutes les parties de la scène et des scrupules croissants d'exactitude dans le rendu des formes, des attitudes, de l'action atmosphérique et de l'action lumineuse, auprès desquels la *predella* la plus soignée de Gentile da Fabriano ou de Fra Giovanni da Fiesole paraît une

improvisation délicieuse, mais relativement brève et sommaire.

Comme devait le faire, un siècle plus tard, Léonard de Vinci, Hubert l'avait donc compris : la valeur de l'œuvre d'art tient surtout à la valeur de l'exécution et la perfection ne s'y peut acquérir que par une observation patiente et une analyse méthodique des réalités vivantes. Dans ce panneau de 1410, resté si personnel encore et si significatif à travers les repeints, les trois dormeurs, en leurs poses abandonnées, l'un étendu sur le sol, s'enveloppant dans son manteau jaune, les deux autres accroupis le long du sépulcre, sont dessinés et peints avec une science de la forme, une intelligence de l'effet lumineux, une saveur de colorations franches et chaudes, une acuité d'observation populaire qui préparent toute l'évolution septentrionale. Le génie éclate mieux encore dans la vérité puissante du paysage grandiose qui se développe derrière les figures, longue chaîne de coteaux partie boisés, partie incultes, sur lesquels s'étage un amoncellement de dômes, clochers, remparts et tours, les uns italiens, les autres flamands, en briques ou pierres rouges, déroulant sur un ciel matinal les dentelures étranges de leurs silhouettes empourprées,

L'authenticité des *Trois Maries*, lors même qu'on oublierait le *Triomphe de l'Église* (copies à Madrid, Bruxelles), devient très probable si l'on prend la peine, entre deux trains, d'aller revoir à Gand le *Triomphe de l'Agneau*. On a beaucoup discuté sur la part qui

revient à chacun des frères. Pour l'ensemble, on est d'accord ; c'est Hubert qui fut le compositeur. Ce fut lui, sans doute encore, pour une bonne partie, avant sa mort, l'exécutant. L'inscription contemporaine, retrouvée sur l'un des panneaux, n'hésite pas à constater la supériorité du talent, aussi bien que celle de l'âge, chez Hubert. *Hubertus quo major nemo repertus Incipit pondus. Quod Johannes arte secundus Perfecit.* Ce qui est probable, aussi, c'est que, suivant l'usage du temps, dans l'exécution même, les deux frères, collaborateurs de tous les instants, ne se partageaient pas la besogne avec la rigueur qu'on y a cherchée. Le triptyque de Louvain (n° 14), laissé inachevé par Jean, quoique bien défiguré par des additions modernes, montre suffisamment comment on procédait : les fonds de paysage, accessoires, vêtements, sont achevés et détaillés avant que les visages, simplement esquissés, ne soient même coloriés ; l'ouvrage est entamé de tous côtés et même fini sur quelques points, avec de grands espaces vides. Ce mode de travail suppose un dessin préparatoire d'une extrême précision ; or, les dessins que nous possédons de Jean Van Eyck (*Sainte Barbe*, au musée d'Anvers), sont, en effet, poussés et détaillés à fond comme les plus fines gravures. Il est donc naturel de penser qu'Hubert, le directeur du travail, avait laissé, pour le tout, des cartons quasi définitifs ; il est naturel aussi de penser que Jean, après sa mort, en complétant les lacunes, imprima forcément à presque toutes les

parties rejointes et reliées la marque définitive de son génie personnel.

Néanmoins, d'une part, quelques morceaux pouvaient être si bien finis qu'il n'eût point à y retoucher, et c'est le cas, à mon sens, de la partie centrale dans la composition principale. L'aspect plus archaïque des figurines pesantes et trapues, leurs parentés constantes avec les figurines des enlumineurs contemporains ou des vieux maîtres italiens, le travail plus pénible du pinceau, le jeu plus lourd des colorations moins franches et moins éclatantes, semblent bien révéler un artiste de transition, sortant avec effort du moyen âge, l'auteur même du *Triomphe de l'Église* et des *Trois Maries*. D'autre part, pour établir la part de Jean, nous avons toute la série de ses œuvres postérieures, et nous pouvons constater que s'il y ajoute, dans la traduction énergique de la réalité, une sûreté du dessin, une franchise et un éclat des colorations, une puissance de rendu, non encore atteintes par son aîné, nous n'y retrouvons, néanmoins, ni la grandeur majestueuse des personnages sacrés, Dieu le Père, la Vierge, saint Jean qui dominent le polyptyque, ni les mouvements, un peu confus, mais vifs et hardis, des figurines si vivantes dans les trois morceaux où l'on croit reconnaître Hubert. Hubert, plus poète, semble donc avoir compris la composition pittoresque, dans toutes ses variétés et toute son étendue, comme les peintres épiques et narratifs d'Italie. Jean la réduisit à l'interprétation la plus fidèle et la plus simple possible du

monde environnant. D'ailleurs, il répondait merveilleusement, en cela, aux instincts de sa race et il y déploya une telle force de génie qu'en humanisant avec une virilité nouvelle l'art, devenu insuffisant, du Moyen-Age, il constitua, du coup, presque tout l'art moderne.

Ah ! que n'avons-nous ici, de sa main, toute la série des volets conservés à Berlin, l'Ange organiste et le groupe d'Anges chanteurs, si nobles précurseurs des adolescents florentins que Luca della Robbia, vingt ans plus tard, groupera sur l'orgue de Santa Maria del Fiore ! Que n'avons-nous les groupes, si vivants et si variés, des Juges, Cavaliers, Pèlerins, Ermites, descendant vers l'Agneau par des pentes boisées ! De quelle admiration profonde nous nous sentirions frappés, et comme terrifiés, pour l'artiste vraiment unique qui, complétant l'œuvre fraternelle, transporta le premier, dans la peinture, tout le spectacle de la vie humaine, avec une franchise, une délicatesse, une aisance, un sentiment poétique, une science multiple et certaine, science de l'anatomie, de la perspective, de l'aération, de la lumière qui n'ont guère été dépassés !

Les organisateurs de l'exposition, malgré leurs efforts, n'ont pu réunir à Bruges les membres épars du retable de Gand. Jean Van Eyck n'y éclate pas moins comme le plus grand peintre du XVe siècle. En face de l'*Adam et Ève*, son *Retable du chanoine G. Pala* (*G. van der Paele*), le montre, en 1436, aussi puissant et original dans l'interprétation des personnages légendaires

ou réels, aussi habile à les mettre en scène en leur vrai milieu d'architectures, de vêtements, d'accessoires brillants, qu'il l'avait été dans ses études de la nudité. Quel artiste n'a tremblé d'émotion devant ce chef-d'œuvre du pinceau ! Mais qu'il est bon de le voir et de le revoir à loisir ! Sous une abside d'église romane, aux colonnes polychromes, la Vierge est assise sur un trône de pierre sculptée. C'est toujours la femme qui nous apparut déjà, tantôt Vierge, tantôt Ange, sur les volets de Gand : front large et découvert, peu de sourcils et l'arcade très haute au-dessus d'yeux noirs vifs, un peu bridés, long nez, bouche fine, visage plein, d'un ovale régulier, sain et rosé, d'une expression calme et bienveillante, avec des touffes de cheveux blonds, légers, abondants et libres, ruisselant sur les épaules. Dans sa main gauche (un peu petite, à son habitude) quelques fleurettes; de la droite elle soutient sur son genou le bambino sans chemisette, tout nu, à l'italienne. Cet enfant, de mine trop intelligente, déjà mûr, presque vieillot, n'affecte sûrement aucune gentillesse sentimentale; toutefois, dans son petit corps souple et bien proportionné, dans le redressement, si juste et si naïf, de ses petons rougissants, il n'annonce pas non plus, il ne justifie point surtout ces parades de réalisme, maigreurs maladives des membres chétifs, contorsions anguleuses des bras et des jambes, saillies des abdomens gonflés, énormité des têtes pesantes, qui, en Flandre aussi bien qu'à Florence, mais plus encore en Flandre, donneront bientôt à certains petits

Jésus un aspect déplaisant d'avortons desséchés ou de poupards hydropiques, aussi bien chez Van der Weyden que chez Botticelli, chez le maître de Flémalle que chez Lorenzo di Credi.

Le grand manteau rouge de la Vierge s'étale à ses pieds sur un tapis oriental, avec cette abondance de plis, mise à la mode par les sculpteurs de Dijon, mais que Jean resserre et assouplit avec plus de goût. L'exactitude minutieuse, quasi palpable, avec laquelle toutes les matières, carnations et chevelures, pierres et tissus, sont rendus, en trompe-l'œil, dans leur aspect particulier, sous l'enveloppe de lumière, est déjà surprenante dans ce groupe principal; elle le devient plus encore dans les trois personnages. A droite, le donateur agenouillé, le chanoine Van der Paele, vieillard chauve et ridé, aux bajoues flasques et jaunes, tremblant sous le regard de la Vierge, prêt à laisser choir son missel, ses bésicles, sa fourrure. Derrière lui, son patron, saint Georges, harnaché, de pied en cap, d'une armure précieusement ciselée, damasquinée, dorée, qui le présente, en soulevant respectueusement son chapeau de fer godronné. A gauche, debout, l'évêque saint Donatien avec une mitre d'or chargée de pierreries et une dalmatique brodée, à grands ramages d'or, en brocart vert, porte sa crosse et la roue symbolique garnie de cierges allumés. Rien de plus extraordinairement luxueux que tous ces métaux et tous ces tissus ouvrés par les fournisseurs de la cour dépensière des grands ducs. Aucun spécialiste en natures-mortes n'a jamais atteint depuis

cette perfection de rendu. Toute cette exactitude, pourtant, ne serait qu'une habileté secondaire si elle n'était animée, enveloppée, échauffée par l'intelligence la plus aiguë et la plus intense de la physionomie humaine, le sens le plus juste et le plus franc de l'action lumineuse qu'ait jamais possédés un peintre. La tête typique du chanoine Van der Paele est aussi justement célèbre que celles de *Jodocus Wydt,* le dévôt inquiet, plus tremblant encore, du tableau de Gand, d'*Isabella Wydt,* de *l'Homme à l'œillet* (musée de Berlin). L'art du portrait ne s'est jamais montré plus énergiquement véridique et viril, et l'on rencontre à chaque pas encore, autour des églises de Bruges, longeant les rues muettes d'un pas résigné, en attendant le jugement dernier, d'épais chanoines Van der Paele et de repentants Jodocus.

On y aperçoit aussi, sur le pas de leurs portes, ou derrière les vitres luisantes, des ménagères au visage calme, propres et graves, des bourgeoises maîtresses comme la dame Isabella Wydt et la *Dame Jean Van Eyck,* la femme du peintre, dont voici le portrait si célèbre. L'œuvre est de 1439. Il semble que, durant ces trois ans, l'artiste, ayant réfléchi et se rapprochant davantage des fresquistes italiens, ait voulu, en la simplifiant, donner plus d'effet encore à sa force rigoureuse d'observation. Toutes les choses, aussi bien vues, le sont plus largement que dans le retable. La ruche légèrement foncée de la coiffe très blanche, les cornes saillantes de cheveux châtains qui s'en dégagent, la

chair pâle, tâchée de rose, du visage maigre et pensif, aux yeux attentifs, aux lèvres pincées, la souplesse cossue de la houppelande en drap rouge et du petit vair qui la borde, se juxtaposent sous une caresse douce de lumière calme, avec cette matité grave qui laisse reposer si doucement la vue sur les figures de Filippo Lippi ou de Castagno. C'est à se demander si l'œuvre n'est pas exécutée par les mêmes procédés et si nous ne sommes pas là vis-à-vis d'une peinture à la détrempe, simplement teintée par un vernis, comme celle des grands Florentins, Botticelli, Ghirlandajo, etc., tous rebelles aux innovations périlleuses des mixtures d'huile jusqu'à la fin du xv[e] siècle.

De fait, on sait qu'avec J. Van Eyck, dont les secrets techniques n'ont pas encore été pénétrés, on peut, en fait d'habiletés matérielles, s'attendre à tout. Comme ses contemporains Brunellesco, Paolo Uccello, L.-B. Alberti, les directeurs de l'art florentin, J. Van Eyck est, avant tout, un homme de science, et c'est par l'observation méthodique qu'il atteint progressivement le plus haut niveau de l'art, ainsi que faisaient déjà ces grands esprits, précurseurs de Léonard de Vinci. Tous les contemporains sont unanimes dans leurs jugements sur le peintre favori du duc Philippe, son favori et souvent son ambassadeur, celui qu'il distrayait en 1428 et 1429 du grand travail de Gand pour l'envoyer en Espagne et en Portugal, comme il l'enverra, en 1436, en de « loingtaines et estrangères marches, pour aucunes matières secrettes ». C'est un lettré, un savant,

un géomètre, un chimiste que ce Jean de France, ainsi qu'on l'appelait en Italie, où ses œuvres étaient recherchées comme sa personne y était sans doute connue : « *Joannes Gallicus,* nous dit vers 1450 Bart. Facio, le secrétaire du roi de Naples, Alphonse le Magnanime, grand admirateur du peintre, *Joannes Gallicus, nostri sæculi pictorum princeps, litterarum nonnihil doctus, geometriæ præsertim et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietate invenisse.* »

Dans la Flandre, comme en Italie, au même instant, sous l'impulsion de ce grand souffle de curiosité intellectuelle et de retour à l'étude enthousiaste des œuvres du passé et des phénomènes naturels qui commençait d'agiter l'Europe, la renaissance de la peinture est due, en effet, non à quelque découverte du hasard, à quelque inspiration passagère et individuelle, mais à des efforts soutenus de la raison mise au service de l'imagination exaltée et affinée par l'amour croissant de la vérité, de la nature et de la vie. Dans leur pays, sans doute, les Van Eyck ne furent pas suivis dans cette voie aussi vite que leurs rivaux, en Italie. L'art de la peinture, après eux, redevint assez souvent, dans les ateliers de Bruges, de Gand, de Bruxelles, de Haarlem, un art purement empirique. Toutefois, l'exemple donné par les deux frères était d'une telle portée, qu'il suffit, durant tout le siècle, à soutenir les évolutions, même en apparence les plus diverses, de toute l'école septentrionale, notamment dans les deux domaines où les

artistes des Pays-Bas étaient déjà et devaient toujours rester supérieurs, le *portrait* et le *paysage,* aussi bien le paysage architectural que le paysage rustique.

II

La conception de l'œuvre d'art, limitée et concentrée, se créant à la fois par la vérité et par la beauté, unissant toutes les séductions de la vie et de la couleur à celles de l'expression morale ou intellectuelle, telle que J. Van Eyck l'avait réalisée, était à la fois trop profonde et trop incomplète pour être facilement et simplement reprise autour de lui. Trop profonde, parce qu'elle eût exigé, de la part de ses successeurs, un génie scientifique de la même vigueur, ce qui ne se trouva point ! Trop incomplète, parce qu'en limitant la peinture à la représentation de quelques figures réelles, isolées ou peu nombreuses, elle ne répondait pas suffisamment aux besoins de l'imagination du siècle, accoutumée à des compositions religieuses ou historiques d'un intérêt plus général et plus vif !

Son imitateur le plus fidèle, Petrus Cristus, de Baerle près de Gand, qui s'établit à Bruges après sa mort, n'est que sa doublure, incertaine et inégale. Avec des qualités très réelles d'exécutant, surtout dans les parties mortes, vêtements et accessoires, et de coloriste savoureux, tel qu'il se montre dans sa *Légende de sainte Godeberte* (Godeberte et son fiancé achetant des bijoux à saint Éloi, orfèvre), il reste le plus souvent

fort inférieur à son modèle par l'insignifiance de ses visages et les mollesses de ses formes. Est-ce bien justement qu'on lui attribue la *Déposition* du musée de Bruxelles ? Ici, les personnages groupés autour du cadavre du Christ sont d'une facture plus ferme et d'une plus forte expression et s'enveloppent d'une plus chaude atmosphère sur un fond de collines boisées profilant, avec une vérité grandiose, des profils d'arbres et de forteresses sur un ciel crépusculaire. Certaines similitudes semblent autoriser l'attribution. Dans ce cas, c'est le chef-d'œuvre de Cristus et il faut alors reconnaître que l'habile praticien a fait, comme metteur en scène et dessinateur expressif, d'étonnants progrès d'après les exemples de Van der Weyden, dont le génie dramatique a déterminé toutes les attitudes et tous les gestes des personnages. Il est plus difficile encore de retrouver la main et l'esprit, toujours un peu lents, de P. Cristus, dans un petit *Calvaire* (n° 19) très peuplé et très mouvementé, d'un aspect extraordinairement vivant, avec des détails ingénieux et originaux où les réminiscences de Van Eyck se mêlent à beaucoup d'autres. C'est une pièce, comme tant d'autres, qu'il faut, jusqu'à nouvel ordre, passer au nombre de ces glorieux *Inconnus,* si nombreux dans l'école flamande, dont l'exposition de Bruges, en supprimant, par la comparaison, beaucoup d'attributions légèrement données à distance, va singulièrement allonger la liste.

Pendant que Petrus Cristus, presque seul, continuait de pratiquer, à Bruges, la manière calme et

simple de Van Eyck, un mouvement très différent s'opérait dans le reste des Flandres et aux Pays-Bas. Roger de la Pasture (Van der Weyden), de Tournai (1400-1464), le contemporain de Jean, à dix ans près, élève d'un maître local, maître Robert Campin, s'établit, dès 1436, à Bruxelles, comme peintre de la ville et de la cour bourguignonne, et donne dans ses retables et cartons de tapisseries autant d'importance à l'action, familière ou dramatique, au mouvement et à la gesticulation des figures dans une scène déterminée, que Jean Van Eyck, le contemplateur et l'analyste, leur en accordait peu. L'influence de ce puissant artiste n'a pas été moindre que celle de son rival dans tous les Pays-Bas, et surtout en Allemagne où les écoles d'Alsace par Martin Schœn, et de Nuremberg par F. de Hirlen, se rattachent à lui de si près. Lorsqu'il partit pour l'Italie, en 1449 (l'année suivante, il suit à Rome les fêtes du jubilé), son talent, sans doute, était déjà mûr. Si le retable de Berlin, dit de Martin V, a vraiment été donné par ce pape, mort en 1431, au roi d'Espagne Jean II, on aurait là une preuve de son originalité, déjà très vive, avant même l'apparition du chef-d'œuvre de Van Eyck. La date de la grande et fameuse *Descente de Croix*, au Palais de l'Escurial, serait encore plus importante à établir.

Quoi qu'il en soit, Roger le Français, *Rogerius Gallicus,* presque aussi admiré que J. Van Eyck par les Italiens, grand admirateur lui-même des Italiens, surtout de Gentile da Fabriano, laissa des traces de

son passage à Gênes, à Florence, chez le roi de Naples, chez le duc de Ferrare. La *Mise au tombeau,* d'une invention si personnelle, aux Uffizi; *la Vierge* des Médicis, portant l'écusson du Lys Rouge, au musée de Francfort; le *Christ en croix* du musée de Bruxelles, avec les portraits et les armes des Sforza (si on le retire décidément à Memlinc pour le rendre à son maître), montrent bien quel artiste il était alors. La *Pietà*, récemment acquise à Gênes, chez les Pallavicini, par le musée de Bruxelles, la seule composition d'une authenticité incontestable qui représente Roger à Bruges, suffit d'ailleurs à expliquer le succès qu'obtint, de son temps, ce dramaturge concis et vigoureux dans les scènes douloureuses, ce narrateur simple et ingénieux dans les scènes familières. « Il y a beaucoup de sang français chez Roger », dit Woltmann[1]. Au retour d'Italie, ce sentiment de l'action vive, joint à celui de l'expression physionomique, se donna plus libre carrière dans *le Jugement dernier* à l'hospice de Beaune, *l'Adoration des Mages* (musée de Munich), qui devinrent dès lors, comme la *Déposition,* des modèles toujours copiés et imités, durant plus d'un siècle, pour les compositions similaires. Moins souple et moins aisé que Van Eyck dans le dessin de ses figures, il y apporte en revanche plus de variété et plus de mouvement, avec une intensité de gesticulations et une justesse d'expressions rares. Moins savoureux et moins chaud

1. A. Woltmann und K. Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 30. Leipzig, 1882.

que lui dans ses colorations et moins sensible à l'harmonie d'ensemble, procédant, comme les vieux miniaturistes et les vieux fresquistes, par juxtaposition de tonalités plus que par leur fusion, il parle plus vivement aux yeux par la netteté de sa mise en scène. Ce peintre d'histoire continue d'ailleurs le travail d'observation entrepris par Van Eyck, en donnant à ses drames des fonds toujours exacts d'architectures et de paysages et en excellant, comme lui, dans l'analyse de la physionomie humaine. L'unique portrait par Roger, envoyé à Bruges, celui du Trésorier de la Toison d'or, *Pierre Bladelin*, une tête brune, pensive, énergique, d'une physionomie un peu inquiète, au regard pénétrant, le montre même, sous ce rapport, un exécutant déjà plus souple et tout à fait libre. Les autres ouvrages, exposés sous son nom, nous semblent moins significatifs; mais si les chefs-d'œuvre de Roger ne sont pas là, son âme émue et douloureuse, comme l'âme sereine et contemplative de Van Eyck, est répandue, de tous côtés, autour de lui, chez tous ses successeurs, flamands et hollandais, depuis le maître de Flémalle jusqu'à Quentin Matsys, en passant par Thierri Bouts, Van der Goes, Memlinc et bien d'autres.

Le maître dit de Flémalle (Jacques Daret, de Tournai ?) signalé depuis quelques années, contemporain de Van der Weyden, exagéra dans ses figures, notamment dans ses types de femme, les âpretés plastiques de Roger. Ses *Vierges*, aisément reconnaissables, avec leur nez trop long, leurs yeux trop rapprochés, d'une

blancheur dure et d'un aspect sec, sont plutôt déplaisantes. Nous en retrouvons ici un exemplaire bien caractéristique dans cette Vierge, triste et revêche, dont la tête est nimbée par un van d'osier suspendu à la muraille, que nous avions déjà vue en 1900, au Pavillon belge[1]. Le triptyque du musée de Liverpool, où l'on retrouve son *Crucifiement*, de style rude et trivial, mais très saisissant, du musée de Francfort, ne semble être qu'une imitation très réduite d'après ce curieux maître, le plus souvent sans charme, mais vigoureux et personnel.

Un illustre et très vigoureux successeur de Roger, Van der Goes, mort jeune et fou, en 1482, dans un cloître, n'est pas malheureusement représenté à Bruges par des œuvres indiscutables. On sait combien l'admirable triptyque, *la Nativité*, envoyé à Florence, vers 1470, par les Portinari, les directeurs de la banque Médicis à Bruges, pour être placé dans leur hospice de Santa Maria Nuova, exerça d'influence sur les peintres toscans, notamment sur Domenico Ghirlandajo. Son œuvre, en dehors de cette peinture, reste fort incertaine, presque autant que celles de deux autres Gantois, Josse ou Juste Van Wassenhove qui fit une *Cène*, vers 1474, pour une église d'Urbino et dont on perd ensuite les traces, et ce mystérieux Van der Meire, si célèbre en son temps, à qui la tradition attribue un certain nombre de tableaux mouvementés et poétiques, tels que le grand triptyque (*Crucifixion* et *Gestes de Moïse*), à Saint-

1. Voir plus haut, p. 55.

Bavon de Gand. La comparaison de cet ouvrage avec quelques peintures de Bruges, notamment avec le *Crucifiement* de l'église Saint-Sauveur, eût été instructive; il est regrettable qu'on ne lui ait pu faire accomplir ce court voyage.

Tandis qu'à Bruxelles et à Gand se préparait ainsi l'évolution de l'art historique et décoratif, qui devait un peu plus tard trouver son centre à Anvers, les peintres de Hollande, travaillant à Haarlem ou s'établissant dans les Flandres, apportaient, sous cette même impulsion de Jean Van Eyck, à l'œuvre commune, l'appoint de leurs qualités indigènes : un sentiment admirable des résonnances et des harmonies de la couleur, une intelligence naïve et profonde des réalités familières et proches de la vie et de la nature. A défaut d'Albert van Ouwater (1400 ?-1460 ?), dont la seule œuvre authentique n'est visible qu'au musée de Berlin, son compatriote, Thierri Bouts (1415-1475), né, comme lui, à Haarlem, mais établi à Louvain vers l'âge de trente ans, déploie ici le génie spécial de la race en quelques œuvres curieuses. Aucune d'elles n'égale, à beaucoup près, les deux grands panneaux de *la Justice de l'empereur Othon* (musée de Bruxelles), peints en 1468; mais elles nous montrent le vieux maître sous d'autres aspects. Le *Martyre de saint Hippolyte*, prêté par l'église Saint-Sauveur, est peut-être le témoignage d'un séjour à Bruges fait par Thierri en 1462, à la mort de Pierre Coustain, peintre ducal, son maître et son ami, dont il demanda, en souvenir, les patenôtres.

En tous cas, les gaucheries et les inexpériences, qui abondent sur ce panneau, lui assignent une date antérieure à celle du *Martyre de saint Érasme* (1464) et de *la Cène* (1468). Malgré des imitations flagrantes de Van der Weyden qui ont pu faire attribuer le *Saint Hippolyte* à Memlinc, le Hollandais se sépare déjà de Roger, sur bien des points.

Impuissance tout d'abord (impuissance commune à presque tous les Hollandais) de faire mouvoir vivement ou violemment ses figures sans les rendre maladroites ou grotesques ! Thierri Bouts n'est à l'aise que lorsqu'il juxtapose, en des attitudes reposées ou des gestes lents, ses personnages paisibles, souvent longs et grêles, avec de bonnes têtes franches et de gros yeux fixes. Les deux supplices infligés à saint Hippolyte et à saint Érasme sont abominables ; l'un est écartelé à quatre chevaux dans une prairie en fleurs ; on arrache les entrailles à l'autre dans une vallée pittoresque. Aucun de ces spectacles horribles ne trouble le tranquille Néerlandais. Ses juges et ses bourreaux exécutent les sentences avec la même sérénité flegmatique. Les apprentis cavaliers, malingres et mal bâtis, qui fouaillent, dans le *Saint Hippolyte,* des dadas plus mal bâtis encore, auront grand'peine, il est vrai, à accomplir leur tâche sinistre. Quelques années plus tard, les deux bourreaux de saint Érasme, plus âgés et mieux construits, les yeux fixés sur la victime, serrant les lèvres, contenant leur émotion, rempliront encore leur fonction de dévi-

deurs d'intestins avec un calme non moins surprenant.

Dans ces deux peintures, d'aspect très primitif, et retardataire, ce qui, en revanche est admirable, touche et émeut, c'est d'abord la résignation, virile et digne, des suppliciés se roidissant contre les douleurs et tournant les yeux avec confiance vers le ciel, c'est aussi, derrière ces atrocités humaines, la beauté insensible, hélas ! mais inviolable aussi, et fatalement consolante, du monde extérieur. Par la pureté de l'air qui baigne ses figures, par la fraîcheur de la lumière dont il les caresse, par la vérité des terrains, des feuillages, des ciels qu'il étale derrière elles, Thierri Bouts est bien le précurseur des grands paysagistes hollandais. Il excelle d'ailleurs dans l'aération lumineuse des intérieurs et des architectures autant que dans celle des panoramas champêtres. Dans la *Cène*, signée et datée de 1468, les maçonneries, les étoffes, le mobilier, les accessoires de toute espèce, sont exécutés avec un relief extraordinaire. Rien de plus intéressant, en outre, que cette mimique, sobre et contenue, bien peu plastique, mais très communicative, de tous les assistants en proie à des émotions diverses, suivant leur tempérament de corps et d'âme, si on la compare, en souvenir, avec les gesticulations, déjà si magistralement et si violemment accentuées, du Cenacolo, un peu antérieur, d'Andrea del Castagno, à Florence. Mêmes qualités dans un *Jésus chez Simon* dont une répétition, au musée de Bruxelles, a été longtemps attribuée à Martin Schongauer. Tant la distinction reste souvent difficile

à faire entre des ouvrages du même temps, exécutés sous la même direction d'idées et de technique, et qui, sans cesse, se copient, en tout ou partie, les uns et les autres, au gré des patrons et des acheteurs, dans ces grandes fabriques d'imagerie religieuse qu'étaient les ateliers des Flandres !

Thierri Bouts, bon Hollandais, était aussi un portraitiste supérieur. Qu'on regarde ici même une tête d'homme rasé, coiffé d'un bonnet rouge, calme, presque souriant, avec de bons gros yeux noirs, bien ouverts ! Qu'on regarde surtout le donateur et la donatrice du *Martyre de saint Hippolyte,* tous deux vêtus de noir, agenouillés l'un devant l'autre, sur la pente d'un talus, au-dessus d'une vallée où des escarpements sablonneux jaunissent sous des plateaux de vertes cultures, autour de l'habitation familiale, tous deux si graves et si pieusement recueillis ! L'autre grand Hollandais, Geertgen tot Sint Jans (Gérard de Haarlem), dont le Louvre a récemment acquis une œuvre capitale, *la Résurrection de Lazare,* n'est représenté que par un petit panneau où *Saint Jean-Baptiste,* en robe violette, pieds nus, assis sur une pente gazonnée, médite au milieu d'un paysage printanier. Le rêveur solitaire garde, en ses yeux fiers, cette flamme de ferveur, douce et tendre, que Gérard donne à ses saints dans les tableaux de Vienne et dans celui du Louvre. Son recueillement, comme celui de la campagne environnante, est aussi reposant pour l'esprit que pour les yeux. A côté de ce fragment, sur un autre panneau grand comme la main,

mais de provenance plus flamande, l'exquise poésie des légendaires chrétiens exhale encore ses parfums lointains : un petit moine blanc, saint Bernard, traverse, pour gagner son couvent, une prairie en fleurs, et les anges, pour lui faire la route plus douce encore, déroulent sous ses pieds un long tapis de pourpre et d'or.

III

Aucun des peintres ci-dessus, sauf Petrus Cristus, ne résidait à Bruges. C'est à distance, par leurs œuvres, qu'ils exercèrent leurs influences sur l'art de la Venise flamande, dont la prospérité commençait d'ailleurs à déchoir par suite de l'ensablement du Zwin et de ses discordes civiles, de plus en plus fréquentes et âpres après la mort de Charles le Téméraire. A Bruges comme à Venise, l'apogée de l'art local correspond ainsi à la période déclinante de l'activité commerciale. Le caractère nouveau de douceur rêveuse et de piété contemplative imprimé par son chef, Hans Memlinc, à toute l'école, semble presque un reflet des résignations mélancoliques inspirées aux bourgeois de Bruges, par la décadence rapide de leur ville abandonnée. Vers l'an 1500, la moitié des maisons, cinq mille sur dix mille, seront déjà vides ; le désert deviendra plus morne encore après les exécutions violentes de Charles-Quint. Les consolateurs de cette grandeur déchue furent la religion et l'art.

Hans Memlinc (1430-1494) et Gérard David (1460-1523), les deux meilleurs peintres de cette période, occupent la plus grande place à l'Exposition ; ce n'est que justice. Ni l'un, ni l'autre, non plus, n'est né à Bruges ; le premier est Hollandais ou Allemand, venu de Memelinc, près d'Alckmaer, ou de Memmelingen, près Mayence ; le second est Hollandais, originaire d'Oudewater. Jusqu'à la fin ce seront donc des étrangers, attirés à Bruges par la renommée de l'école et la générosité des amateurs, qui traduiront le mieux l'âme brugeoise. N'en était-il pas de même à Venise et surtout à Rome, où si peu des artistes qui les honorèrent furent de race indigène ? Mais comment, entre Van Eyck, mort en 1440, et Memlinc dont l'apparition à Bruges ne semble pas antérieure à 1467, peut-on combler l'intervalle ? Qu'il y eût beaucoup de peintres autour des seigneurs bourguignons, des bourgeois enrichis et des résidents étrangers, nous le savons de reste ; mais, parmi eux, quel fut celui, quels furent ceux dont l'esprit et la main préparèrent la transformation du naturalisme rigoureux de Van Eyck en l'idéalisme attendri de Memlinc par la fusion heureuse des traditions flamandes, brabançonnes et hollandaises ? Un certain nombre de panneaux anonymes, provenant des églises et des couvents de Bruges, pourraient sans doute répondre à cette question, s'ils portaient des dates certaines ; par malheur, ce n'est pas leur cas. Tout ce que l'on peut constater, c'est que, d'une part, les influences persistantes sont toujours celles des Van

Eyck, Roger de la Pasture et Thierri Bouts, diversement combinées ; et que, d'autre part, tous se rattachent plus ou moins à Memlinc et à Gérard David, soit qu'ils les préparent, soit qu'ils les imitent, ce qui, bien des fois, est plus difficile à déterminer.

Pour Memlinc, sa parenté avec Roger et Bouts, avec le premier surtout, éclate de telle sorte qu'elle embarrasse les plus experts. Nombre de tableaux, successivement attribués à l'un des trois, restent des objets de litige et livrés sans espoir aux âpres disputes des hommes. Tant que les archives, fouillées cependant avec tant de passion, n'auront pas clairement parlé, nous ne saurons pas ce qu'a fait ce merveilleux artiste avant 1467, avant l'âge de 37 ans, non plus que nous ne le savons pour Hubert et Jean Van Eyck avant leur maturité. Fit-il son apprentissage à Mayence et à Cologne, comme le pense M. James Weale ? Fut-il l'élève de Roger de la Pasture, comme l'affirment Guicciardini et Vasari ? Fut-il son collaborateur, en 1459, comme le croient MM. Wauters et Kœmmerer ? Serait-ce lui ce « Hayne (Hans, Jehan), jeune peintre de Bruxelles », qui, dès 1454, travaille à Valenciennes, près d'un autre maître, demeuré célèbre et resté inconnu, Simon Marmion ? Avait-il déjà accompagné Roger en Italie, dans son voyage de 1449-1450, comme plusieurs l'ont supposé ? Vint-il alors, de suite, s'établir à Bruges ? Autant de questions d'un vif intérêt lorsqu'il s'agit d'un tel artiste.

A partir de 1460 environ, nous suivons un peu

mieux la carrière de Memlinc. Le triptyque, où s'agenouillent devant la Vierge sir John Donne et sa femme, peints, d'après les calculs de M. Weale, entre 1461 et 1469, peut-être en Angleterre, nous enseigne ce qu'il était déjà lorsqu'il s'établit à Bruges. Avec bien des timidités encore, des restes de raideur dans les poses et d'inégalité dans les colorations, c'est déjà tout Memlinc, le Memlinc affable et souriant des conversations mystiques entre personnages sacrés et des concerts angéliques. La *sacra conversazione*, c'est-à-dire le rapprochement, dans un groupement plus étroit et un échange de sentiments plus intimes, des saints et des saintes, autrefois dressés en files immobiles, idoles hiératiques, mornes et isolés, dans les niches étroites des polyptyques, ou sur le panneau central, aux côtés de la Vierge, n'est pas, en effet, une invention de la fin du siècle. Si les libres peintres de l'*arte moderna* à Venise, Palma, Titien, Lotto, vont bientôt donner à ces rapprochements un caractère de réunions de plus en plus familières et aimables, d'autres artistes en avaient eu déjà la pensée. La causerie des saints, assis sur un banc de marbre, par Filippo Lippi (National Gallery) et celle des saints et des anges s'entretenant sous la présidence de la Vierge dans le tableau des SS. Cosme et Damien par Fra Angelico, sont déjà des modèles de conversations sacrées. Van Eyck les avait peut-être devancés en faisant saluer la Vierge par saint Georges dans le retable du chanoine.

Toutefois, chez Memlinc, ces cercles de jeunes et

élégantes damoiselles, assises en rond sur des tapis d'Orient, en des palais sculptés ou sur des pelouses verdoyantes, à l'ombre des futaies, deviennent de plus en plus amicales et mondaines. Dans ce premier tableau de 1468, se montre déjà sainte Catherine, la vierge lettrée et mystique, et son image, souvent rêvée par le peintre, lui apparaîtra de plus en plus tendre et délicate, et chaque fois aussi parée de nouveaux et de plus merveilleux habits. Elle présente en souriant le seigneur anglais à la madone, tandis que sa compagne, Barbe, présente la Dame et sa fille, aux doux sons d'un orgue portatif que touche un ange en robe blanche, à gauche du trône. De l'autre côté, un autre ange en dalmatique de brocard offre, en riant, une pomme au petit Jésus qui lâche le livre où il apprenait l'alphabet pour tendre la main vers le beau fruit. La Vierge, en dame de bonne compagnie, silencieuse, écoute, regarde, protège, d'un air très doux. Les deux saintes, un peu novices encore, engoncées et roides, la madone au visage un peu long et un peu froid, se ressentent de Van der Weyden ou de Van der Goes. Déjà, pourtant, ce sont d'autres personnes, plus aimables et plus fines, exhalant comme un parfum d'affabilité délicate et de grâce rêveuse très particulières. Déjà, aussi, dans les deux volets, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste ont pris ce caractère de douceur dans le type et dans le geste, dans la couleur et dans l'éclairage, si différent des formules réalistes antérieures, et dont l'école brugeoise ne se départira plus guère. L'un des

meilleurs morceaux du tableau, le plus ferme du moins et le plus accentué, est le portrait du donateur. En d'autres parties, on sent bien encore la main du miniaturiste, un peu hésitante lorsqu'elle agrandit les figures. Dans le seigneur agenouillé, au contraire, la touche est vive et ferme, celle d'un franc dessinateur et d'un vrai peintre.

Comment s'en étonner si l'on regarde, à deux pas, le portrait de *Niccolo Spinelli,* le médailleur florentin au service de Charles le Téméraire, plus tard établi à Lyon, et celui d'un *Donateur* inconnu (musée de La Haye), qui doivent être à peu près contemporains ? Tous les deux, comme bien d'autres, ont été attribués à Antonello de Messine ; et, n'était-ce la finesse calme et franche du regard particulier à Memlinc, son modelé plus attendri, ses paysages plus détaillés, c'est, en effet, la même décision dans le trait et la même façon, nette et vive, de présenter et d'analyser les visages. La confusion devient plus facile encore lorsque le modèle est italien. Or, rien n'est plus italien que Spinelli avec son teint basané, sa chevelure brune, abondante, en désordre, sa physionomie hardie et vive, et sa manière de montrer sa médaille. On ne saurait douter que les deux grands portraitistes ne se soient connus. Où cela ? en Italie ou à Bruges ? A Bruges, probablement, où le peintre de Messine est venu compléter son instruction technique. En 1469, il avait 25 ans ; quatre ans après, on le trouve établi à Venise, où il communique aux frères Bellini les secrets qu'il

a, dit-on, appris en Flandre. On peut donc, en toute vraisemblance, trouver, dans le portrait de Spinelli, né en 1430 et qui porte bien de 35 à 40 ans, la marque de l'impression faite sur le Brugeois par le style résolu du Sicilien. Le style des Flamands, en revanche, ne put manquer d'encourager fortement l'Italien dans son hardi naturalisme. Seulement, tandis que nous verrons Antonello, à Venise, accentuer de plus en plus, par la saillie en pleine lumière, le caractère âpre et provoquant de ses effigies, nous verrons, au contraire, Memlinc, après cet accès d'énergie, revenir assez vite à ses habitudes et à son tempérament, atténuer de plus en plus la sécheresse de ses contours et trouver, de plus en plus, le charme pénétrant et profond de ses portraits dans la souplesse fine et discrète des modelés délicats, et dans les nuancements attendris et légers des colorations changeantes.

Tous les chefs-d'œuvre que nous avions coutume d'admirer en silence dans la petite salle, modeste et recueillie, de l'hôpital Saint-Jean, sont ici au complet : *le Mariage de sainte Catherine* (1479), *l'Adoration des Mages* (1479), *la Mise au tombeau* (1480), le *Saint Christophe* (1484), *la Sybille Sambetta* (fille de Guill. Moreel), *la Vierge* et le *Portrait de Martin Van Nieuwenhove* (1487), *la Châsse de sainte Ursule* (1489). Tous semblent, à vrai dire, un peu dépaysés en ce milieu moins calme, et si on leur pardonne d'avoir pour quelques jours abandonné leur retraite, c'est que leur

présence était nécessaire, parmi les autres ouvrages du maître envoyés des quatre points cardinaux, pour augmenter sa gloire et affirmer, dans ce concours passager, leur propre excellence. Du tableau de sir John Donne au *Mariage mystique,* en une dizaine d'années, que de progrès! Sauf les donateurs supprimés, ce sont à peu près les mêmes personnages et la même mise en scène. Quand il a réalisé un type, Memlinc n'hésite jamais à le reproduire ; n'est-ce pas d'ailleurs une obligation fatale pour les peintres religieux et qui leur est imposée par l'admiration même de leur pieuse clientèle? Son élégante sainte Catherine et son tendre saint Jean furent vite à la mode, autant qu'avaient pu l'être les Madeleines sanglotantes de Roger de la Pasture et les Vierges méditatives de Van der Goes. On les lui redemandait sans cesse, toujours les mêmes, comme, en Italie, les Vierges de pitié et les saints Sébastien à Pérugin. Néanmoins, s'il se répète, le Flamand se répète rarement mot à mot; il ajoute toujours quelque agrément délicat à sa formule.

Dans ce retable de l'hôpital, par exemple, sans parler de l'exécution générale plus ferme, libre, pleine, colorée, combien la vie des figures devient plus personnelle! La sainte Catherine, naguère encore pensionnaire un peu gauche, hésitante et mal fagotée, s'est changée en femme mûre, pensive et fatiguée, d'allure noble, assise dans l'étalage somptueux d'une jupe de brocart et d'une traîne de fourrures avec

l'aisance d'une grande dame. Même diversité chez les autres acteurs. *L'Adoration des Mages,* achevée la même année, avec les volets de *la Nativité* et de *la Présentation* est d'une facture plus serrée et plus riche encore. On y saisit de bien curieuses adaptations et des emprunts non dissimulés d'après Van der Weyden et Van der Goes. La transposition s'opère simplement par l'expression plus douce et l'exécution plus souple. L'admirable *Saint Christophe entre saint Benoît et saint Égidius* modifie, avec plus d'originalité, le géant massif de Van Eyck, dans le sens des douceurs propres à l'artiste ; la solennité majestueuse du paysage montagneux s'y joint à la saveur plus chaude du coloris pour en faire un chef-d'œuvre. Dans *la Vierge de Martin Van Nieuwenhove* et dans le *Portrait du Donateur* (1487), l'une de teintes si fraîches et si claires, en miniature agrandie, l'autre de nuances si rares et si finement modelées, tous deux d'un grand style, merveilleusement calme avec des fonds de vitraux entr'ouverts sur la campagne d'une poésie bien locale, Memlinc résume, oppose et accorde à la fois, avec une maestria souveraine, ce qu'il tient des Flandres pour la vérité, ce qu'il tient d'Italie pour la beauté.

C'est alors qu'il condense, sur *la Châsse de sainte Ursule* (1489), cette science consommée du miniaturiste et du compositeur dont il avait déjà donné les preuves dans les scènes accumulées de *la Passion du Christ* (Musée de Turin) et de *la Vie de la Vierge* (Musée de Munich). Que n'a-t-on pas dit sur cette merveilleuse

série d'épisodes gracieux? Émile Montégut, jadis, les sut analyser avec une délicatesse émue[1]. Que n'en pourrait-on dire encore, sans jamais pouvoir exprimer ce qu'on sent? En vérité, la princesse Ursule et sa troupe de belles compagnes furent, au xve siècle, des saintes bien heureuses. En ce moment même, à Venise, Carpaccio s'apprêtait à les célébrer sur le mode vénitien, brillant et magnifique, tandis qu'ici Memlinc les célébrait, sur le mode brugeois, tendre et modeste. A Bruges même deux autres artistes, un peintre sur un polyptyque du couvent des Sœurs Noires, un miniaturiste, l'ami même de Memlinc, Guillaume Vrelant (Mss. n° 23. Hôtel Gruuthuuse), avaient représenté déjà la scène du massacre sur le quai de Cologne. Leurs œuvres sont intéressantes, mais de combien inférieures !

La part du grand artiste est complétée par toute une série de compositions religieuses envoyées de Berlin, Vienne, Rome, Munich, Paris, et par d'assez nombreux portraits, les uns authentiques, les autres douteux, presque tous dignes de lui, lors même qu'on hésite à les lui attribuer avec certitude. On y voit, dans ceux-ci combien son influence fut générale et féconde, et dans les autres combien sa personnalité, si constante et si reconnaissable, était pourtant variée. C'est avec une habileté prodigieuse qu'il passait, sans effort, de la miniature à l'histoire, de la figurine microscopique à la figure monumentale. Le *Christ en*

1. Émile Montégut, *Dans les Pays-Bas*, *Impressions de voyage et d'art*, p. 165. Paris, Hachette, 1884.

gloire, et son orchestre de *Dix anges musiciens,* tous plus grands que nature, du couvent de Najera en Castille, récemment acquis par le musée d'Anvers, sont-ils peints entièrement de sa main ? On peut faire, je crois, quelques réserves à ce sujet. En tout cas, si l'œuvre est plus fortement inspirée de Van Eyck que ne le sont ses œuvres incontestables, elle porte aussi, pourtant, le caractère de son génie propre. Dans ce concert céleste, peut-être a-t-il voulu se mesurer, une fois au moins, pour la noblesse des gestes et la grandeur des formes, avec les maîtres souverains du *Triomphe de l'Agneau.* Quelques-uns de ses exécutants avaient déjà accordé leurs instruments dans les petits médaillons de la châsse. Les anges musiciens ne sont pas de l'invention de Memlinc, puisqu'on les voit déjà si beaux et si fervents sur les volets de Gand et qu'on les retrouve longtemps auparavant en Ombrie et en Toscane ; toutefois Memlinc les a plus mêlés que Van Eyck à la société familière des saints et des saintes. Il semble que la musique idéale des sons et des douces paroles fût alors, à Bruges, l'accompagnement obligé de la musique visible des couleurs et des formes, aussi bien dans les œuvres d'art que dans le train ordinaire des fêtes mondaines et des pratiques pieuses. Les concours de musique y étaient en grand honneur ; en 1484, on vit à l'un d'eux venir Jehan Okegam, le célèbre maître de chapelle du château de Tours, le favori de Louis XI et l'ami de Jehan Fouquet.

L'agonie de Bruges, qui fut assez longue, eut à

traverser des crises douloureuses. C'est dans une de ces périodes de convulsion qu'apparaît, pour la première fois, le nom d'un grand artiste, Gérard David, le digne successeur de Memlinc. Nom longtemps incertain, gloire longtemps oubliée, que l'enthousiasme patient de M. Weale a seul (depuis trente ans), remis en belle lumière. C'est Gérard David qui, à l'Exposition de Bruges, est pour le grand public la révélation la plus surprenante et, pour les spécialistes, l'affirmation définitive la plus complète d'une personnalité supérieure. Gérard David, né à Ouwater, était Hollandais, élève, à Haarlem sans doute, soit d'Albert Van Ouwater, comme Gérard de Saint-Jean, de Leyde, soit de Thierri Bouts. On le trouve inscrit comme maître peintre à Bruges en 1484. Quatre ans après, les Brugeois, exaspérés par les exactions allemandes, se soulèvent contre Maximilien d'Autriche, roi des Romains. L'archiduc est enfermé sur la place du Marché, dans le Cranenburg, au coin de la rue Saint-Amand, du 31 juillet au 28 février. Comme on allait décapiter, sur la place, plusieurs de ses partisans, convaincus de trahison, les anciens bourgmestres Gilbert du Homme, Jan Van Nieuwenhove, Jacob de Ghistelle et le juge Peter Lanchals, le gouvernement populaire, pour épargner à son prisonnier ce triste spectacle, le fit transporter, entre l'église Saint-Jacques et le pont aux Anes, dans l'hôtel de Jean de Gros, chancelier de l'Ordre de la Toison d'Or. Le logis était magnifique, mais la municipalité dut en faire griller les fenêtres

pour éviter l'évasion, et, joignant encore la courtoisie à la prudence, afin que les yeux de son impérial otage ne fussent point trop attristés par ces ferronneries, elle chargea le peintre de la commune, Gérard David, de les dissimuler sous des couches de couleurs agréables. Gérard David reçut pour ce travail, qui rentrait alors dans les devoirs de la profession, la somme de 2 livres 10 sous. En même temps, il acceptait une autre commande officielle plus importante. La commune avait décidé qu'en souvenir de ses prévarications, dans la salle d'audience même où Peter Lanchals avait siégé, on rappellerait à ses successeurs ses crimes et son châtiment, par des peintures significatives. C'était d'ailleurs un usage général dans les tribunaux flamands au Moyen-Age. Les plus célèbres peintures de Roger de la Pasture étaient *la Justice d'Herkenbald* et *la Justice de Trajan* à l'hôtel de ville de Bruxelles, celles de Thierri Bouts, *la Justice de l'Empereur Othon* à celui de Louvain. Gérard David eut à prendre son sujet dans Hérodote et Valère Maxime, *la Justice de Cambyse.*

Sisamnès, disent ces historiens, était juge en Égypte, nommé par Cambyse. Le roi, ayant appris qu'il s'était laissé corrompre par un plaideur, ordonna qu'il fût écorché vif. La sentence fut exécutée, et la peau du supplicié employée à couvrir le siège sur lequel devait siéger son successeur, c'est-à-dire, dans l'espèce, son propre fils. Gérard David ne mit pas moins de dix ans à parfaire cet ouvrage. Un premier tableau représente *l'Arrestation de Sisamnès,* un second

son *Supplice*. Tous les deux, d'une ordonnance calme et grave, rassemblant, sur peu d'espace, un grand nombre de figures fortement caractérisées, attestent que l'éducation pittoresque de Gérard était déjà complète, lorsqu'il vint travailler aux côtés de Memlinc. Éducation très hollandaise; comme chez Thierri Bouts, des figures plutôt maigres et longues, tranquilles et droites, avec la même intelligence de l'ambiance atmosphérique et lumineuse, et des colorations chaudes et brunâtres dans le goût d'Ouwater et de Gérard de Saint-Jean. Il saute aux yeux que tous les personnages sont des portraits, et comme Gérard David, durant les troubles, assista souvent à des scènes de ce genre, l'émotion qui se dégage de ces tragédies silencieuses n'en est que plus poignante. L'arrestation a lieu dans le tribunal même s'entr'ouvrant par un portique sur la place de l'Hôpital Saint-Jean. Les costumes, cela va sans dire, sont ceux de Bruges en 1488. Les peintres n'étaient pas encore assez savants ou assez pédants pour rechercher ce que nous appelons la couleur locale, au grand dommage, le plus souvent, de la couleur humaine. Pour eux, comme pour toutes les âmes simples, la Bible, l'Évangile, les Légendes, les histoires grecque et romaine n'avaient pas de dates : elles revivaient chaque jour, autour d'eux, dans le même monde agité toujours des mêmes passions ! Le juge, Peter Lanchals probablement, est encore assis, son bonnet à la main, sur son siège de magistrat. Le roi Cambyse, coiffé d'une toque avec enseigne d'orfèvrerie, portant robe de

brocart gênois et manteau d'hermine, le regarde sévèrement et lui compte sur ses doigts les causes de son indignité. Lanchals, le bras droit déjà saisi par un estafier, écoute en silence, fixant Cambyse d'un œil surpris et résigné. Rien de plus émouvant que l'expression froide, contenue et profonde, de ces deux adversaires, le criminel et le justicier. Il n'y a pas moins d'observation virile et fine dans la façon variée dont la curiosité, la compassion, l'indifférence se traduisent, sans nulle affectation, sur les visages de tous les assistants, courtisans, soldats, magistrats, auxquels les contemporains pouvaient donner leur nom. C'est d'un art admirable qui, heureusement, n'a encore rien de l'art pour l'art.

Dans l'autre panneau, *le Supplice*, la réalité est traduite avec plus d'énergie encore. Lanchals (c'est bien le même personnage) est étendu sur une table, pieds et poings liés, les traits convulsés, les dents serrées, se mordant les lèvres pour ne pas geindre. Quatre bourreaux, attentifs et propres comme des internes à l'amphithéâtre, travaillent à sa dissection. L'un, à la tête, lui fend, de son scalpel, la peau sur la poitrine ; deux autres, à ses côtés, lui découpent celle du bras ; un quatrième, plus expéditif, lui extrait le mollet et le genou gauche, sanglants, à vif, de leur épiderme comme une pièce anatomique d'une gaine collante. Les quatre opérateurs accomplissent leur besogne avec une conscience extrême. Pour ne pas salir son couteau sur la planche ensanglantée, le dernier

l'a pris dans la bouche et le serre vivement entre ses dents. Cambyse est là, debout contre la table, couronne au front, portant le sceptre, justicier en apparence impassible, mais détournant pourtant ses regards, jetés dans le vide, à la fois du supplicié et des assistants. Quelques-uns de ceux-ci font de même ; quelques autres, gravement émus, tiennent les yeux abaissés vers le misérable. Dans l'éloignement, on voit le fils de Sisamnès, installé sur son fauteuil de magistrat, dont le dossier est tapissé par la peau de son père, comme dans le fond de *l'Arrestation*, on voyait, sous le porche de son logis, Sisamnès recevant une bourse de la main d'un plaideur. C'est la même vigueur et le même soin d'exécution dans les deux scènes, avec les mêmes fonds admirables d'architectures et de verdures, et la même puissance d'effet due à l'intensité austère des expressions morales dans la tranquillité voulue des attitudes et des gestes. Lanchals avait, paraît-il, inventé des instruments perfectionnés de torture dont ses compatriotes lui firent faire l'expérience, comme Louis XI fit d'abord goûter de la cage de fer au cardinal La Balue, son inventeur. La scène dut ressembler à celle-ci, où se retrouvent peut-être, autour de la victime, les mêmes magistrats. La grande habileté de l'artiste a été de ne rien atténuer des atrocités réelles qu'exigeait le motif sans épouvanter toutefois les yeux par d'horribles détails d'abattoir.

A voir ces tristes spectacles, qui croirait Gérard David, après Memlinc, le plus tendre et le plus doux

des artistes? Entre les deux scènes du *Jugement de Cambyse,* ces premières peintures certaines de Gérard David, on a placé, comme l'antithèse la plus surprenante, l'une de ses dernières œuvres, la délicieuse réunion de jeunes saintes qui est la fleur du musée de Rouen. Les premières furent terminées en 1498; la dernière est de 1509. Que s'est-il passé, durant ce court intervalle, dans l'âme du peintre? Autant le *Jugement* se rattache encore, et de tous les côtés, à l'art du xve siècle, à l'art septentrional, autant les *Saintes autour de la Vierge* s'élancent, avec joie, vers l'art de la Renaissance, vert l'art italianisé. N'était la similitude indiscutable de quelques types chers à Gérard, n'était la persistance de certaines habitudes et procédés techniques, n'était, enfin, la certitude des documents prouvant l'authenticité, au premier abord, on reste stupéfait que des œuvres, d'apparence si dissemblable, aient pu sortir de la même main. Il n'y a pas, je crois, ni en Flandre, ni en Italie, d'exemple plus éclatant de la puissance irrésistible avec laquelle s'imposaient à tous les peintres, dans les premières années du xvie siècle, les séductions de la nouvelle manière italienne, de l'*arte moderna,* tel que Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, Giorgione, venaient de le constituer. Gérard David, lui aussi, a-t-il complété son instruction en Italie? Dans les deux scènes du *Jugement,* les médaillons d'allégories mythologiques encastrés dans la muraille, les guirlandes de fruits et de fleurs tenues par des *Amorini,* révèlent déjà chez lui

le goût des choses antiques et la connaissance de peintures ou gravures padouanes. Une *Conversation sacrée* dans un parc, où l'on retrouve les demoiselles de Memlinc présidées par une Vierge de Léonard, et qui semble bien de sa main, mais d'une main juvénile et incertaine, ferait supposer, d'autre part, un séjour dans le Milanais. Quoi qu'il en soit, les évolutions se font chez Gérard avec une rapidité exceptionnelle, et d'autant plus remarquable qu'elles n'altèrent point ses qualités essentielles. Avant de s'inspirer des Milanais et des Florentins, il avait déjà passé de Thierri Bouts à Memlinc avec une désinvolture extraordinaire. Artiste bien étrange, à la fois très personnel et très changeant, d'une sensibilité exquise et d'une infatigable souplesse !

On ne s'expliquerait pas les étonnantes diversités de conceptions, de sentiment, d'exécution, dont le contraste frappe tous les yeux, entre les panneaux de 1488-1498 et le tableau de 1509, si l'on ne pouvait suivre la transformation du peintre à travers des ouvrages intermédiaires.

On en connaît trois au moins, *Chanoine et ses patrons* (National Gallery), *le Baptême du Christ,* à Bruges, *le Mariage mystique de sainte Catherine* (National Gallery). Le premier, le plus proche du *Cambyse*, est déjà sensiblement modifié, dans son caractère hollandais, par une étude attentive de Van Eyck et de Memlinc, surtout visible dans les accessoires et l'assouplissement du style. *Le Baptême du Christ*, qu'on admire ici,

commandé par un des magistrats qui avaient expertisé le *Cambyse*, ne conserve plus de la tradition Thierri Bouts que la puissante vérité du paysage verdoyant, et la tournure réaliste des figurines clairsemées dans les fonds. Pour le Christ, doux et pensif, tout nu, au corps souple et délicat, debout dans le Jourdain, pour le saint Jean qui s'agenouille en versant l'eau sur la tête du Sauveur avec le creux de sa main, l'inspiration vient toute de Memlinc, comme est due à Van Eyck celle qui agenouille, enveloppé d'une somptueuse et ample dalmatique, de l'autre côté du torrent, l'ange porteur des vêtements. La perfection avec laquelle tous les détails des figures et du paysage sont traités à fond, sans troubler en rien l'harmonie profonde et recueillie de l'action lumineuse, fait d'ailleurs de cet admirable peinture le chef-d'œuvre du peintre dans sa manière brugeoise.

Le Mariage mystique (ancienne collection de Beurnonville), s'il était ici, marquerait bien l'étape décisive entre Bruges et l'Italie. L'admiration pour Van Eyck éclate encore, plus proche et plus libre à la fois, dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant, mais déjà les saintes Catherine, Barbe et Madeleine, qu'on retrouvera dans le tableau de Rouen, apportent, dans l'affirmation des types chers à Gérard, une aisance d'allures, un charme physionomique, une distinction intellectuelle, qui ne sont plus la candeur inculte ou mystique du xve siècle. On a pensé, non sans vraisemblance, que pour cette conversation sacrée et surtout pour celle de

Rouen, l'artiste avait pu s'inspirer, au moins pour quelques détails, d'un grand retable placé, de son temps, dans son église paroissiale, et que le musée de Bruxelles a prêté à l'Exposition. Le cercle ici est plus nombreux ; il n'y a pas moins de douze jeunes saintes, toutes fort bien attifées, mais toutes gauches, presque laides à plaisir, autour de la Vierge ; celle-ci même est d'une mine assez pauvre. L'insignifiance monotone de ces physionomies sottement béates et de ces longues têtes moutonnières, prêtes à bêler, suffirait à marquer la médiocrité de cet émule insuffisant de Memlinc, malgré toutes ses habiletés de pratique.

Dans le tableau de Rouen, c'est, au contraire, la variété et la vérité des figures qui donnent à la scène son admirable effet de vie et de naturel. Toutes les études antérieures de l'artiste aboutissent à une réalisation libre et complète de ses observations et de ses rêves. La Vierge, vêtue de noir, offrant une grappe de raisin à l'Enfant en chemisette blanche, est d'une dignité douce et vraiment noble. A ses côtés, les deux anges debout, aux ailes éployées, jouant de la flûte et de la mandoline, sont d'une gravité et d'une grâce délicieuses. A gauche, sainte Catherine, tenant son missel, s'entretient avec sainte Agnès ; à droite, sainte Godelive paraît lire quelque passage intéressant à sainte Barbe qui, réfléchie et songeuse, laisse tomber sur ses genoux son livre entr'ouvert. Une vraie cour d'amour, d'amour céleste, où l'on discute des subtilités théologiques en écoutant un duo angélique. Six autres

saintes auditrices lèvent leurs têtes entre les épaules des Vierges d'honneur, formant cénacle. Dans les deux coins, Gérard David et sa femme, Cornélie Cnoop, la miniaturiste, montrent leurs bons visages tranquilles et pieux. Il est évident que toutes les têtes du second plan, au moins, sont des portraits, portraits de famille sans aucun doute, car le tableau fut donné par l'artiste à ses bonnes amies les Carmélites de Sion, qu'il avait déjà obligées de sa bourse. La facture des vêtements, des mains (variées et charmantes), des visages, est de plus en plus parfaite, mais dans un jeu de colorations tempérées et alternées, avec des souplesses et des ampleurs, une aisance et presque du laisser-aller dans les formes, qui ne sont déjà plus l'art serré, parfois jusqu'à l'étriquement, exact et précis, parfois jusqu'à la sécheresse, des vieux Pays-Bas. Les colorations, savamment graduées, abandonnent les franchises, parfois rudes ou aigres, mais tendres et chaudes, des Primitifs. C'est cet art plus dégagé, assoupli et décoratif, avec de larges brossées de nuances décomposées, qu'on voit de tous côtés apparaître à la fois, en Flandre, en Allemagne, en France, sous la grande poussée d'Italie. On rencontrerait sans surprise, à Blois, autour d'Anne de Bretagne, ces aimables filles que Gérard David put voir autour de Marguerite d'Autriche à Malines. Mêmes toilettes, mêmes tournures, même grâce cultivée.

IV

L'Exposition de Bruges contient plus de quatre cents tableaux. C'est dire qu'autour des artistes illustres dont nous avons parlé se rangent une multitude d'autres peintres, connus ou anonymes, dont l'étude, toujours instructive, n'est guère moins attrayante ou édifiante. Les organisateurs, avec raison, ne s'en sont pas tenus aux maîtres du xve siècle, aux maîtres purs et rares; ils ont fait encore une large part à ces artistes de transition, laborieux intermédiaires entre le xve et le xvie siècle, entre le Moyen-Age et la Renaissance, dont les efforts et les talents ont été trop souvent méprisés par les admirateurs exclusifs des écoles souveraines et des formules d'art tranchantes et nettes. Ne serait-il pas bien injuste, pourtant, de jeter plus longtemps la pierre à ces honnêtes artistes, curieux, enthousiastes, voyageurs, chercheurs du mieux et du nouveau, qui, durant tout un siècle, devaient abandonner leurs terres basses et leurs climats froids, pour aller respirer, au delà des Alpes, un air plus libre, sous un ciel plus chaud, dans une atmosphère toute chargée des rêves et des illusions de la vieille humanité, autour des chefs-d'œuvre de l'art, ressuscités ou nés d'hier, ceux de l'antiquité et ceux de l'art nouveau? Ne sont-ce pas eux qui, par leurs tentatives d'assimilation et de fusion, toujours pénibles, parfois grotesques, mais en fin de compte consciencieuses, utiles et fécondes,

ont préparé, ont presque réalisé, cette seconde et magnifique éclosion des arts flamands et hollandais au XVIIe siècle ? N'oublions pas que les italianisants septentrionaux du XVIe siècle sont les pères et les grands-pères, légitimes, incontestables, de Rubens et de Hals, de Van Dyck et de Rembrandt. Rien ne prouve mieux l'énergie et la vitalité du génie flamand que cette transformation profonde et merveilleuse par laquelle les peintres des Pays-Bas, les traducteurs les plus consciencieux de l'âme pieuse du Moyen-Age, devinrent ensuite les interprètes les plus brillants et les plus sincères de l'imagination et de la pensée modernes, de l'imagination sensuelle exaltée par la culture classique, de la pensée observatrice attendrie par l'amour de la nature, de la vie et de l'humanité.

Pour les peintres du Nord, entre 1490 et 1530, le grand souci fut d'adoucir leur technique et d'alléger leur style en demandant conseil aux peintres d'Italie, plus libres et plus aimables, surtout à Léonard, aux Milanais et aux Vénitiens. C'était aller à la bonne source. Un peu plus tard seulement, l'engouement pour Michel-Ange et les anatomistes florentins les précipitera dans ces désordres de contorsions grotesques et de nudités glaciales où l'on verra des artistes savants et laborieux, tels qu'Heemskerck, Cornelis de Haarlem, Frans Floris et bien d'autres compromettre, comme à plaisir, leurs qualités naturelles. L'italianisme, dans la génération précédente, moins dominateur et moins dogmatique, produisit, au contraire, des fruits com-

posites, d'une grâce un peu étrange, mais parfois très savoureuse.

Sans parler du grand Quentin Matsys qui, n'aspirant l'air d'Italie qu'à distance, en prit seulement un goût particulier d'élégance et de libres allures, mais n'y sacrifia rien de son génie flamand, d'autres artistes, plus indécis et plus troublés, tels que Jean Gossaert (Mabuse), Van Mostaert, le Maître des demi-figures, Henri Bles, Patenier, Bernard Van Orley, ne sont pas des personnalités médiocres. Leur œuvre, inégale et diverse, à cause même de la multiplicité de leurs recherches, est encore mal établie ; un grand nombre des tableaux qui portent leurs noms à Bruges ouvrent le champ à la discussion, mais la plupart de ces morceaux sont intéressants, quelques-uns charmants, d'autres tout à fait beaux. Rien ne montre mieux, en somme, combien ce mouvement d'assimilation italienne fut général et entraînant, et combien aussi, à cette première heure de frais enthousiasme, entre les mains de praticiens sincères, conservant, au delà des Alpes, la conscience scrupuleuse de leurs ancêtres, ce mouvement put sembler aux contemporains désirable et sans danger. L'étude de tous ces petits maîtres flamands ou hollandais, tous excellents portraitistes et paysagistes excellents, est une joie, pleine de surprises et d'inquiétudes, pour les spécialistes. Nous ne saurions l'aborder ici. Tenons-nous-en aux Brugeois.

On constate avec bonheur qu'après Van Eyck, Memlinc, Gérard David, les peintres brugeois, protégés par

leur isolement, plus qu'à Anvers et Bruxelles, contre l'envahissement du sensualisme ultramontain, demeurèrent plus longtemps fidèles aux traditions de piété, de pureté, de simplicité, léguées par le Moyen-Age. Le maître de la *Mater Dolorosa,* Jean Prévost (?-1529), Albert Cornelis (?-1532), Lancelot Blondel (149.-1561), se laisseront lentement gagner par un goût croissant de la décoration architecturale, et quelque tendance à donner plus de place aux nudités dans leurs compositions sacrées ; pour le reste, ils garderont les habitudes discrètes et pieuses du xve siècle et conserveront, dans leur technique, l'amour ancien des miniaturistes pour les colorations claires et légères. *Le Couronnement de la Vierge,* par Albert Cornelis, peint en 1520, développe, sur un espace assez restreint, sous les pieds du groupe principal, des rangées concentriques d'anges musiciens, les uns en robes bleuâtres, les autres en dalmatiques sombres, les derniers en robes blanches, comme fera plus tard Tintoret dans son *Jugement dernier ;* mais c'est encore, dans les figures envolées de cette vision charmante, la ferveur douce du Moyen-Age finissant et toute la grâce bienveillante de Memlinc, avec une originalité délicate dans les types renouvelés.

Jean Prévost, en 1525, reprend le vieux thème du *Jugement dernier,* suivant la formule locale, mais il y imprime la marque de la Renaissance, avec une modération et une pureté qui disparaissent déjà dans les écoles voisines. En haut, toujours, le Christ en

gloire, entre l'épée et la palme ; sous ses pieds, deux angelots, sonnant de la trompette ; à ses côtés, la Vierge, montrant son sein nu, saint Jean-Baptiste avec l'Agneau, escortés de saints et de saintes. Mouvements plus dégagés, allures plus souples, style plus facile que dans la génération précédente, mais le sentiment reste le même, et la liberté avec laquelle le naturalisme flamand s'adapte aux besoins nouveaux de beauté plastique se manifeste avec grâce dans les figures nues symbolisant la résurrection. Entre le Christ et les ressuscités, s'étend un panorama de mer assombrie par un ciel d'orage où se retrouve aussi la conscience des ancêtres. Deux autres *Jugements derniers,* du même temps, de la même école, varient légèrement la même ordonnance, toujours dans la gamme claire, avec introduction d'éléments empruntés à Lucas de Leyde ou à Jérôme Bosch. Les tableaux décoratifs de Lancelot Blondel, le peintre ingénieur à qui Bruges doit les plans de canalisation qu'elle exécute aujourd'hui, sous la surcharge des ornementations dorées, gardent encore le sens des expressions justes et simples.

Il n'est pas jusqu'à Pierre Pourbus, gendre de Blondel (1510-1584), bien plus italianisé, si scrupuleux, si attentif et franc surtout dans ses portraits, qui ne retienne encore, dans sa loyale bonhomie, quelque chose des antiques candeurs. Outre les tableaux de lui que montre l'Exposition, il faut en chercher beaucoup d'autres dans les églises. L'un d'eux, à Saint-Jacques, m'a toujours touché (1578). C'est un Christ ressuscitant

devant un Brugeois prolifique, Soyer Van Male, escorté de ses deux femmes et de ses seize enfants. Ces nombreuses lignées ne sont pas rares dans les tableaux brugeois. Dans le Memlinc du Louvre les Floreins ont sept fils et onze filles. Ce n'était donc pas la faute de ses citoyens, si la ville ne se repeuplait pas. La famille de Male, agenouillée, s'échelonne, par rangs d'âge, dans une belle campagne ouverte, avec une ferveur édifiante.

Ainsi, durant près de deux siècles, ces heureux peintres de Bruges ont continué de vivre dans un rêve de beauté calme et d'harmonie céleste, celui que l'on peut si aisément reprendre et poursuivre encore, le matin et le soir, le long des canaux silencieux dans la ville endormie. Là, les blancheurs lentes des cygnes assoupis qui miroitent parmi les reflets lourds des briquetages antiques, nous parlent encore de leur doux peintre, Hans Memlinc, tandis qu'au loin, la flèche aiguë de Saint-Jean, la tour à clochetons de Saint-Sauveur, la pyramide polygonale du Beffroi, dressent toujours vers le ciel, comme au fond des retables, leurs silhouettes blanches et noires, grises ou roses, suivant les heures, et que toutes leurs voix carillonnantes chantent toujours, à pleines volées, la gloire de Bruges qui ne veut pas mourir, qui ne pourrait mourir, ayant déjà répandu, à travers le monde, par le génie de ses artistes, trop d'inoubliable poésie et de trop durables consolations !



LES PRIMITIFS FRANÇAIS

AU PAVILLON DE MARSAN

(PALAIS DU LOUVRE[1])

1904

I

Depuis que les Gaulois, nos ancêtres, amis des couleurs vives et des paroles sonores, furent initiés par leurs conquérants aux séductions de la culture gréco-romaine, la pratique des arts, plastiques ou littéraires, n'a guère été interrompue dans notre pays. L'art de la peinture, notamment, le plus souple de tous et le plus expressif, facile associé de la poésie, s'y est toujours montré l'interprète fidèle de nos croyances, de nos sentiments, de notre pensée. Même aux époques les plus troublées, à travers les longs flux et reflux des invasions barbares, sous les

1. Cette étude a servi de préface au catalogue de l'exposition ouverte à Paris le 15 avril 1904. Voir, pour l'analyse critique des œuvres exposées, notre travail postérieur, *l'Exposition des Primitifs français*, par Georges Lafenestre. 1 vol. gr. in-18, 80 gravures, dont 20 hors texte. Paris, 1904. *Gazette des Beaux-Arts*.

Mérovingiens et les Carlovingiens, on couvre encore d'images coloriées (décor mural, mosaïques, tissus brodés) plus ou moins grossières les basiliques et les palais, comme, autrefois, chez les Gallo-Romains, les temples et les villas. Les scribes chrétiens s'efforcent aussi de répandre, à leur tour, sur les feuillets des Missels et des Psautiers, une parure semblable à celle dont leurs prédecesseurs païens décoraient les rouleaux des poëtes et des philosophes.

Les chroniques nous apprennent quelles légendes sacrées ou héroïques se déroulaient, en scènes parlantes, sur les murs des cathédrales et des résidences impériales. Quelques manuscrits précieux nous ont conservé, outre les noms de leurs illustrateurs, des témoignages de la sincérité naïve avec laquelle ces protégés de Charlemagne et de Charles le Chauve essayaient déjà d'exprimer, par une technique enfantine, la splendeur du décor architectural qui les entourait, la vivacité, sauvage ou élégante, des personnages si mêlés qu'ils y voyaient se mouvoir.

Vers le XIe siècle, les ombres de notre histoire s'éclaircissent. Le génie national, dès lors formé d'éléments divers dont la fermentation ne cessera d'être renouvelée par des apports intermittents du Nord, de l'Est et du Midi, commence à se reconnaître. Il se concentre, se fortifie, s'enhardit, se développe avec suite et rapidité, puis, tout à coup, fait explosion. Par l'héroïque élan des croisades, débordant sur l'ancien monde, il mêle, en des rivalités pacifiques ou violentes,

les diverses nations d'Europe encore mal formées. Il reprend avec l'Orient byzantin et l'Orient arabe, foyers encore actifs de l'art et de la science, un contact fécond. Aussitôt se précipite chez nous, surtout dans l'Ile-de-France, le mouvement, déjà commencé, d'une activité enthousiaste, créatrice, expansive, la plus originale qu'on ait connue depuis l'activité héllénique au ve siècle avant Jésus-Christ.

L'hégémonie de la France, aux xiie et xiiie siècles, dans les arts comme dans les lettres, n'est plus contestée aujourd'hui. Les érudits d'Allemagne, d'Angleterre, de Scandinavie, d'Italie, ne sont pas les moins ardents à recueillir nos titres de gloire. Ce sont même eux qui, plus d'une fois, les premiers, ont rendu sur ce point justice à nos architectes et à nos sculpteurs, autant qu'à nos troubadours et à nos trouvères.

Comment se fait-il que nos préjugés scolaires et mondains, notre ignorance utilitaire, nos passions religieuses ou politiques, nous aient si longtemps caché la vue de notre passé et fermé les yeux à ses grandeurs ? N'a-t-il pas fallu plus d'un siècle pour que les esprits d'élite eux-mêmes reprissent, chez nous, conscience de leur atavisme ? On dirait vraiment que notre activité, si constante dans ses manifestations, mais si variable dans ses directions, nous condamne sans cesse, par ses ardeurs même, à l'ingrat dédain d'hier dans l'enivrement présomptueux d'aujourd'hui ! On dirait que, fatalement disposés, par notre situation géographique et notre composition ethnique, par notre territoire

ouvert et nos âmes complexes, à recevoir, accueillir, attirer sans cesse les communications du dehors, nous soyions toujours prêts aussi à oublier, dans ce besoin généreux d'assimiliation et de propagande, les qualités fondamentales et persistantes de notre propre génie !

Quels courageux et longs efforts, pour triompher de ces ténèbres, ont dû faire au XIXe siècle tant d'érudits, d'archéologues, de poëtes, d'artistes : Châteaubriand, Emeric David, Victor Hugo, de Caumont, Vitet, Mérimée, Viollet-le-Duc, Lassus, Quicherat, Courajod, etc. ! Que de patience et de volonté il a fallu encore aux associations fondées ou inspirées par eux, officielles ou libres, parisiennes ou provinciales, sociétés d'antiquaires, commissions des monuments historiques, pour sauver, non sans peine, quelques reliques, toujours menacées, du plus magnifique patrimoine d'art que jamais un vieux peuple, infatigablement laborieux, ait jamais légué à ses enfants !

Bénis soient ces morts, puisqu'ils ont accompli leur œuvre !

Grâce à eux, nos loyaux « maistres d'œuvres », nos honnêtes « imagiers » constructeurs et décorateurs de nos cathédrales, monastères, chapelles, châteaux, palais, logis, ont repris, dans l'admiration et la reconnaissance du monde civilisé, la place qu'ils méritaient.

Pourquoi la même justice, en même temps, n'a-t-elle pas été rendue aux innombrables et bons peintres qui coloriaient leurs murs, enluminaient leurs statues, dessinaient ces vitraux, tapisseries, orfèvreries, sans

lesquels leur œuvre leur eût semblé froide, inanimée, incomplète ? La réponse, hélas ! est trop simple. Par leur nature même, fragilité des substances, fragilité des supports, qu'elles aient été fixées sur des pierres, des plâtres, des bois, des verres, des tissus ou des métaux, toutes les œuvres de peinture, promptement altérables, sont aussi les plus facilement destructibles. Elles n'ont point, pour résister aux ravages du temps et des hommes, la force des matières dures dans lesquelles les architectes et les sculpteurs ont pu fixer leur rêve et dont les débris, même les plus mutilés, nous peuvent dire encore l'habileté de la main qui les travailla, la vigueur ou la délicatesse de l'imagination qui en conçut la beauté.

L'exposition qui s'ouvre a donc pour but de réparer, dans la mesure possible, les injustices d'un long oubli à l'égard de nos vieux peintres. En y présentant à l'examen et à l'étude celles de leurs œuvres qu'on a pu rassembler, on espère appeler désormais sur toutes les autres, égarées ou absentes, l'examen attentif des chercheurs et des curieux, la sollicitude respectueuse de leurs détenteurs et propriétaires. Le nombre de ces œuvres est encore bien limité ; cependant ces témoins variés d'une fécondité incessante (peintures murales, tableaux, miniatures, dessins, tapisseries) suffiront à prouver combien, là comme ailleurs, sur le terrain des arts, furent opiniâtres et vivaces la résistance de notre vitalité, aux plus tristes heures comme aux plus glorieuses de notre histoire, et la continuité,

éclatante ou troublée, des recherches et des aspirations particulières à notre esprit français.

II

On comprendrait mal les évolutions qui s'opèrent dans l'art de peindre, entre l'avènement de Philippe VI (1328) et celui de Henri IV (1589), sous les trois dynasties des Valois, si l'on n'en connaissait les origines aux XIIe et XIIIe siècles. Dès cette époque, durant la double floraison du génie national, dans la période romane et la période gothique, les peintres, alliés des architectes, émules des sculpteurs, collaborateurs des théologiens et des poètes, s'efforcent, comme eux, de parler, dans leur langage visible, à l'esprit de tous. Ils s'adressent donc, à la fois, au peuple par les représentations murales, à l'élite, ecclésiastique ou laïque, par les illustrations des manuscrits. Sous ces deux formes extrêmes et génératrices de toutes les autres, le décor des édifices et le décor des livres, ils travaillent avec une liberté croissante, à instruire, réjouir, enrichir les imaginations de leurs contemporains. La plupart s'exercent à la fois dans les deux genres, en y joignant très souvent la pratique de l'architecture et de la sculpture. Ainsi s'expliquent l'unité extraordinaire de l'art du Moyen-Age et l'harmonie décorative qui, jusqu'à la fin, animera toutes ses œuvres, même les moindres, et leur assurera toujours une valeur esthétique.

Les peintures du temple Saint-Jean, à Poitiers, de l'église de Saint-Savin (Vienne), de la chapelle du Liget (Indre-et-Loire), de l'église de Poncé (Sarthe), de l'église du Petit-Quévilly (Seine-Inférieure), de la chapelle Saint-Michel, à Rocamadour, restent des témoignages vénérés et émouvants de la force et du charme avec lesquels se déroulaient sur les parois d'un édifice religieux, dans un ensemble harmonieux et instructif, les grandes pages imagées de l'épopée évangélique. Le style de ces décors sacrés, ici, comme dans les autres pays, se ressent encore, plus ou moins, de l'enseignement byzantin qui s'était répandu si brillamment sur toute l'Europe depuis deux siècles. Néanmoins, sous la décomposition très visible de traditions insuffisantes, reparaît déjà, s'essaie et s'enhardit le génie indigène, impatient des formules, de plus en plus sensible aux choses de la vie, ami de la vérité plus que du rêve, de la grâce plus que de la beauté, de la nature plus que de la science, observateur naïf et sincère, trouvant l'émotion poétique dans la variété simple et proche des spectacles quotidiens, et l'exprimant, sans emphase, avec une franchise loyale et une liberté enjouée. Les divers relevés faits par MM. Laffilée, Yperman, et autres artistes archéologues pour les Monuments historiques, en fournissent plus d'une preuve[1].

1. Les relevés de peintures murales faits pour le service des Monuments historiques (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) sont déposés à la Bibliothèque du Musée de

Ce mouvement d'émancipation se poursuit durant tout le XIIIe siècle. Il ne semble pas, néanmoins, avoir créé sur les murs, dans l'ordre narratif et monumental, des ensembles aussi remarquables qu'au siècle précédent. A mesure que l'architecture gothique en France, plus élancée, plus compliquée, plus aérienne, restreignait, dans ses savants enchevêtrements de colonnes et de voûtes, les grands espaces de surfaces planes naguère livrés aux peintres dans les anciennes basiliques, ceux-ci doivent s'y réduire de plus en plus au travail décoratif. Dans l'Italie, au contraire, où les traditions classiques ne furent qu'à peine troublées, çà et là, par l'art ogival, la conservation des murailles plates ne cessa d'appeler la fixation tranquille des narrations développées dans des cadres réguliers. C'est une des causes qui s'ajoutèrent aux raisons climatériques, pour conserver en Italie à la peinture murale son rôle prépondérant et directeur, tandis qu'en France devaient, au contraire, de plus en plus triompher les applications diverses de la peinture architecturale, notamment dans les vitraux et tapisseries, décors utiles et mieux appropriés aux exigences variables d'un climat moins lumineux, plus humide et plus froid.

Peintures murales, vitraux, tapisseries, tout, d'ail-

Sculpture comparée au palais du Trocadéro. V. le *Catalogue des Relevés, Dessins, Aquarelles des Monuments Historiques* par Perraud-Dabot. V. aussi *la Peinture Décorative en France du* XIe *au* XVIe *siècle*, par Gélis-Didot et Laffilée.

leurs, durant cette période, s'inspire, d'abord, des dessins plus ou moins grossiers, de style barbare ou enfantin, puis des enluminures de plus en plus habiles et brillantes, dont se parent et s'éclairent les manuscrits sacrés et profanes. C'est dans ces délicats et libres travaux, où l'on retrouve souvent les modèles des grandes peintures anéanties, qu'on peut vraiment suivre et admirer la rapide émancipation, sous l'influence des lettrés laïques, de l'esprit observateur et de la sensibilité humaine, en même temps que les progrès de la technique, chez les miniaturistes de l'Ile-de-France et des provinces environnantes. Peut-être florissaient aussi, dès lors, dans les villes de la Loire, Orléans, Blois, Tours, des écoles déjà anciennes. En tout cas, les enlumineurs de Paris prennent bien vite, et pour longtemps, dans l'admiration des nations voisines, le même rang que les architectes et les sculpteurs français. Leurs ouvrages, d'un transport facile, vont fournir au delà du Rhin, des Alpes, des Pyrénées, de la Manche, des exemples innombrables à tous les arts renaissants. Un quartier entier, dans la région de l'Université, au milieu d'une population énorme et cosmopolite de professeurs et d'étudiants, est occupé par les librairies et leurs collaborateurs. Dans ces ateliers laborieux les artistes allemands, flamands, italiens, qui viennent y gagner leur vie ou apprendre leur métier, sont presque aussi nombreux que les artistes français.

III

Au commencement du XIVe siècle, Paris est donc le centre de l'activité européenne, pour les artistes comme pour les lettrés.

Sans doute, à ce moment, la prépondérance, dans l'art de peindre, est en train de passer du côté de l'Italie, grâce au génie des Siennois et des Florentins, à Duccio, à Giotto, Simone di Martino, qui le font résolument sortir des incertitudes et lui montrent, dans un contact direct, méthodique et réfléchi avec la nature vivante, le moyen de retrouver la beauté endormie aux fragments épars de l'antiquité gréco-romaine. Sans doute, la France n'est point ignorante des chefs-d'œuvre nouveaux, elle n'est point insensible à leurs séductions. En 1304, Philippe le Bel reçoit à sa cour trois peintres de Rome, Philippe Rusuti (probablement l'artiste florentin dont la signature se trouve au bas d'une mosaïque à l'ancienne façade de Santa Maria Maggiore), son fils Jean, et Nicolas de Massi. Sans doute, les papes français, installés par lui à Avignon en 1309, ne tardent pas à y appeler Giotto, qui n'y vint peut-être pas, mais aussi Simone di Martino, qui s'y installe et y meurt en 1344, puis, après eux, d'autres Italiens, Toscans, Lombards, Romains, qui s'y succèdent en nombre.

Néanmoins, les peintres parisiens ne se laissent point encore entamer par ces influences, trop passa-

gères ou trop lointaines, d'un art en formation comme le leur. Au moment même où Philippe le Bel accueillait des peintres romains, n'envoyait-il pas de son côté, à Rome, « chargé de diverses affaires », un peintre de sa cour, Étienne d'Auxerre, qui devait être un gros personnage ? La multitude de praticiens du Nord qu'on trouve à Paris, soit de passage, soit en résidence, n'implique pas non plus, de leur part, une action décisive sur la production locale. Presque tous, apprentis plus que maîtres, arrivaient de l'Artois, du Hainaut, du Brabant, des Flandres méridionales, toutes provinces de langue et de culture françaises, gouvernées par des princes vassaux et parents du roi de France. L'art, comme la littérature, qui s'y formaient alors, ne s'y pouvaient distinguer, dans leurs traits généraux, de l'art et de la littérature du centre parisien. L'individualité flamande, dans les régions septentrionales, commence seulement à se préciser et se caractériser.

On a beaucoup exagéré l'importance et la valeur des apports que les artistes flamands, sculpteurs ou peintres, ont pu laisser, à cette époque, dans ce centre actif où ils étaient attirés à la fois par le désir de voir et de s'instruire, l'appât du gain et l'espoir de la renommée et qui devait, comme il arrive toujours en pareil cas, les assimiler, les franciser, leur donner plus que recevoir. Ne suffit-il pas de regarder les images naturelles et vivantes, tantôt gracieuses, tantôt hideuses, parfois d'une noblesse imposante, parfois d'une laideur grimaçante, qui peuplent les portails, les chapi-

teaux, les toitures de nos églises ou qui couvrent les marges de nos manuscrits, pour être bien certains que nos tailleurs de pierre et nos enlumineurs avaient déjà, d'un œil libre et hardi, embrassé tout le champ des réalités humaines ? Ils n'avaient plus rien à apprendre de personne en fait de sincérité, délicate ou brutale, d'observation grave ou maligne.

Qu'on se rappelle, vers l'an 1300, le vaste décor de la coupole de la cathédrale de Cahors, les restes des peintures murales de la cathédrale de Clermont-Ferrand (*Vierge entre deux anges, Vierge entre un prêtre et un enfant de chœur agenouillés)*, puis que l'on s'arrête, à l'Exposition, devant le *Parement de Narbonne*, la *Mitre* du musée de Cluny, la *Chape* prêtée par M. Martin Le Roy, dessinés sous Charles V, vers 1370 ou 1380 : on reconnaîtra à première vue que c'est bien le même art, la même façon de voir et de comprendre les êtres et les choses, qui se perpétue, en se modifiant, s'affinant, se compliquant, s'inquiétant, s'agitant ! Partout, les figures réelles se mêlent sans fausse honte aux figures idéales ; et celles-ci ne sont elles-mêmes que des figures réelles transfigurées par la sincérité de l'émotion. A Cahors, des paysans et des seigneurs accompagnent des saints dans le paysage : ces paysans sont de lourds rustauds ; à Narbonne, des bourreaux frappent le Christ : ces bourreaux sont d'ignobles soudards. Leurs laideurs brutales ou grimaçantes sont aussi expressives que peuvent l'être, à leurs côtés, dans sa noblesse douloureuse la beauté de la

Vierge, dans sa tendresse soumise la grâce de la Madeleine, dans leur minauderie souriante les anges efféminés et les jeunes Rois Mages.

Ce qui attire sans cesse le peintre, ce qu'il veut rendre, ce qu'il rend toujours, bien ou mal, avec plus ou moins d'incorrections ou de gaucheries, c'est, avant tout, la vérité franche de l'attitude, la vérité claire du mouvement et du geste, l'expression opportune de la physionomie dans l'action paisible ou pathétique. Pour bien dire ce qu'il veut dire, il n'hésite jamais dans ses affirmations. Il insiste, sans peur du ridicule, sur tous les détails, tous les traits qui peuvent accentuer le jeu, le caractère, le type de ses acteurs. Leur gesticulation, anguleuse ou violente, s'exagère parfois jusqu'à la contorsion, et leur laideur, inconsciente ou fanfaronne, jusqu'à la caricature. Néanmoins, comme ces excès d'un réalisme naïf sont presque toujours à leur place, ils nous semblent encore l'expression légitime d'un sentiment sincère.

Dans presque toutes les peintures survivantes du XIVe siècle, on trouve des portraits. Dès lors, en effet, le portrait, transcription fidèle de la personnalité humaine, devient, pour toute l'école française, comme il restera toujours, l'objet de ses études préférées, sa passion la plus constante, la source la plus durable de sa gloire. Les peintures murales de ce temps, dont l'écriture seule, hélas ! nous a gardé la mémoire, aux châteaux de Vaudreuil (*Histoire de César*), de Conflans (*Réunions de Chevaliers, Combat naval)*, dans l'église

des Carmes, à Paris *(Pèlerinage de saint Louis au mont Carmel),* contenaient des portraits de personnages contemporains dans des scènes historiques. Histoire ou portraits, c'est le même goût pour la vie et pour la vérité, dans le présent ou dans le passé, un noble goût que nous conserverons toujours.

Le plus vieux tableau à l'Exposition est un *Portrait*, celui *du roi Jean*, peint, durant sa captivité en Angleterre, par son peintre favori, son compagnon d'exil, Girard d'Orléans (1359). Certes, le loyal artiste n'a pas flatté son maître, non plus que Jean d'Orléans, son successeur à la cour, son fils peut-être (car les peintres d'Orléans sont une dynastie) ne flattera Charles V et la reine, Jeanne de Bourbon, dans le dessin de Narbonne (1374). La pensée d'un mensonge, si léger qu'il soit, ne vient jamais à ces braves gens-là, ni au modèle, ni à l'artiste. Dans ce rude profil, épais et charnu, du roi Jean, quelle ancestrale grosseur du nez ! quelle épaisseur de lèvres ! Quelle rusticité lourde et sérieuse dans cette mine abattue, dans cette négligence des vêtements et de la chevelure ! Mais aussi quel accent de sincérité navrante, quelle puissance de vérité impitoyable ! Cette seule pièce suffirait à nous dire, par la hardiesse virile et la largeur libre de sa facture, qu'il y avait alors à Paris des peintres, de vrais peintres, dans le sens complet du mot, déjà différents des miniaturistes et brodeurs, et capables de brosser de grands ouvrages, vigoureux et simples, comme devaient l'être bientôt, à l'église des Célestins, tous ces « ouvraiges de

souverains maîtres », et au cimetière des Innocents « les peintures notables de la Danse Macabre et autres » si fort admirées d'un contemporain, Guillebert de Metz.

IV

Après la mort de Charles le Sage (1380), durant une trentaine d'années encore, jusqu'aux grandes misères, émeutes, massacres, épidémies, famines, occupation anglaise, qui appauvrirent Paris, le dépeuplèrent et l'isolèrent, la vieille capitale de Philippe-Auguste et de saint Louis conserva le prestige qu'un bon gouvernement lui avait rendu en peu d'années. Les frères du feu roi, les ducs d'Anjou, de Bourgogne, de Berri, et son fils cadet, Louis d'Orléans, étaient aussi passionnés que lui pour les arts. Leurs apanages se couvrirent d'édifices magnifiques, châteaux, palais, saintes chapelles, où les orfèvreries, tapisseries, sculptures, tableaux, miniatures de toute provenance, s'accumulaient avec une abondance et une richesse qu'attestent les inventaires.

« Jamais l'amour des arts et du luxe n'avait été poussé plus loin », dit Renan. « En 1396, lors du mariage d'Isabelle, fille du roi, avec Richard d'Angleterre, chacun trouvait que nul pays n'égalait la France pour la pompe et les superfluités. On se croirait à deux pas de la Renaissance »[1]. A deux pas ? C'est trop peu

1. Ernest Renan. Discours sur l'état des Beaux-Arts en France (*Histoire littéraire de la France au XIVe siècle*). In-8°. Paris, 1865, t. II, p. 129.

dire. On y entrait, dans la Renaissance, on y marchait, et à grands pas, et de tous côtés ! A Dijon, Bourges, Poitiers, Riom, Pierrefonds, La Ferté-Milon, non moins qu'à Paris, les architectes et les sculpteurs, devançant, comme en Italie, entraînant et pressant les peintres, agrandissaient, développaient, simplifiaient, fortifiaient, vivifiaient leurs ouvrages par une conception plus claire et plus forte de l'art. Chez tous le respect des exigences pratiques et décoratives, l'amour passionné de la nature et de la vérité, s'épuraient progressivement par des aspirations croissantes, comme au delà des monts, vers la poésie, la grâce et la beauté. Renaissance plus naturelle et plus libre que ne devait l'être celle du XVIe siècle, fondée trop exclusivement sur une imitation matérielle de l'antiquité mal traduite par des décadents italiens, Renaissance plus nationale surtout, plus spontanée, et s'épanouissant sans efforts, joyeusement, comme une fleur du terroir, naïve et fraîche, sortie, en sa juste saison, de la tige robuste des traditions séculaires !

Le petit diptyque peint à Calais sans doute, en 1396, à l'occasion de ce mariage royal dont parle Renan, appartient à lord Pembroke ; il est fâcheux qu'il n'ait pu figurer à l'Exposition. On y aurait vu dans la douce et noble figure du jeune roi agenouillé, combien le peintre français s'apparente d'avance avec Vittore Pisano pour la finesse du trait expressif, et dans le cortège d'anges, couronnés de roses, aux types délicats et féminins de damoiselles pudiques et élégantes,

types français et anglais mélangés, combien il approche aussi de Gentile da Fabriano, de Lorenzo Monaco, d'Allegretto Nuzi, en pressentant Fra Angelico. Il saute aux yeux de qui a vu et comparé en France, en Italie, en Allemagne, aux Pays-Bas, les peintures, surtout les dessins, de cette époque, que, durant vingt ou trente ans, par suite de communications dont les faits nous échappent, une gestation générale dans le même sens s'opère sur ces divers points. Les similitudes de style, de technique, d'observations, de détails qu'on trouve à la fois chez des Flamands, des Bourguignons, des Parisiens, des Véronais, des Toscans, des Ombriens, des Colonais, ne sont pas dues au pur hasard. Pour la sculpture, l'influence de l'école dijonnaise sur les écoles toscane et lombarde, par les œuvres de Marville, Sluter, Claus de Werve, etc... sur Jacopo della Quercia, Donatello, Jacopino del Tradate, ne semble pas contestable. On trouvera un jour les preuves matérielles des contacts par lesquels se sont formées aussi les deux grandes écoles de peinture, la flamande et la florentine, dont la virilité souveraine éclata presque en même temps à Gand, par *le Triomphe de l'Agneau*, des frères Hubert et Jan Van Eyck (142.-1432) et à Florence, par les fresques du Carmine de Masolino da Panicale et de Masaccio (1422-1427).

A cette date, hélas ! l'école française a perdu son avance ; quel qu'en soit notre désir, nous ne saurions montrer alors une peinture puissante et harmonieuse, dont l'exécution, à la fois correcte et pondérée, libre

et savante, solide et brillante, puisse être comparée à ces chefs-d'œuvre d'un naturalisme si profondément poétique par sa gravité supérieure. Dans le désarroi où les événements ont jeté l'école de Paris et celles des provinces en proie à l'invasion étrangère, aucun des centres successifs qui se forment, çà et là, sous la protection de quelques princes éclairés, en Bourgogne, d'abord et dans le Berri, puis sur les bords de la Loire, en Provence, dans le Lyonnais et le Bourbonnais, ne devient assez prépondérante et prospère pour qu'il s'y développe, avec suite et méthode, une tradition scolaire de force à concentrer de nouveau tant d'éléments hétérogènes. Dans ces pays, en effet, les artistes étrangers, appelés par les nobles amateurs, se mêlent partout aux artistes indigènes, et, suivant qu'ils sont plus rapprochés des Flandres ou de l'Italie, on y demande, plus ou moins souvent, des conseils aux nouvelles écoles grandissantes. Les quelques puissantes personnalités qui s'y vont former resteront trop isolées pour rallier à temps une assez grosse armée de bons Français capables de résister, par leur masse, à l'envahissement extérieur.

Raison de plus pour que, constatant les difficultés de la situation et reconnaissant les fatalités de la défaite prochaine, nous ayions à cœur de reconnaître et de constater aussi la valeur collective de ces écoles et la valeur individuelle des artistes qui s'y sont formés ; c'est précisément cette valeur que l'Exposition doit mettre en lumière. Si, durant la lutte anxieuse pour la

libération du territoire, architectes, sculpteurs, peintres, avaient pu et dû s'attarder dans l'inaction ou la pauvreté, leur réveil, à l'aurore de la paix, fut rapide et admirable. Jamais on n'a tant bâti, sculpté, peint en France, que depuis le traité d'Arras jusqu'à la défaite de Pavie, sous les règnes réparateurs de Louis XI, Charles VIII, Louis XII et du jeune François Ier. Jamais non plus, notre génie ne se sentit si jeune, si gai, si franc, si libre, si prêt à profiter des exemples d'autrui, mais si décidé aussi à reprendre tranquillement et honnêtement la belle route, droite, lumineuse et verdoyante, un instant barrée par le malheur, qu'avaient ouverte les ancêtres.

En répartissant par groupes locaux, dans des salles spéciales, les tableaux de Bourgogne, du Midi, de la Loire, du Bourbonnais, les organisateurs de l'Exposition auront singulièrement facilité cette constatation consolante.

La Bourgogne et les Flandres, au xve siècle, unies et prospères sous les mêmes princes, travaillent de concert à la même œuvre de progrès. A Lille, Tournai, Ypres, Bruges, à Dijon ou Beaune, ce sont les mêmes amateurs qui commandent, souvent les mêmes artistes qui exécutent. Tout cet art franco-flamand, jusqu'à l'apparition de Van Eyck, procède de l'art parisien à la mode sous la génération précédente. Sur les panneaux de Jean Malouel, présentés ici, comme sur ceux de Broederlam, restés à Dijon, et sur le diptyque de lord Pembroke, c'est la même façon, vive et légère,

de poser et d'animer les figures, de les draper à plis minces et secs, avec des tons frais et transparents d'aquarelle. C'est le procédé des miniaturistes du XIVe siècle, celui aussi des peintres siennois dont l'influence est durable et visible, mais qui déjà tend à s'affermir, à devenir plus viril, et plus grave. Cette évolution s'accentue bientôt, dans l'enluminure même, entre les mains des trois frères de Limbourg, neveux de Malouel, instruits et résidant depuis leur première jeunesse à Paris, de Jacquemart de Hesdin, des frères Van Eyck, etc.

Toutefois, le fond même, l'esprit, reste un développement naturel de l'art français, avec un retour plus expérimenté vers la simplicité forte des sculpteurs du XIIIe sièéle et une intelligence plus étendue de la nature extérieure et des réalités prochaines. Le jour où l'on voudra connaître cet art d'une façon complète, il faudra joindre aux œuvres de l'Artois toutes celles, au moins, de l'ancien Hainaut, Rogier de la Pasture (van der Weyden) « Rogerus Gallicus », pour les Italiens, comme Jan Van Eyck est « Johannes Gallicus », Rogier et ses compatriotes les Tournaisiens, de langue et de sentiments si français [1], auraient bien le droit de prendre part à ce concours. En soumettant aux critiques des experts quelques œuvres du maître franco-

1. Les « *gentils et loyaux Français de Tournai* » (Lettre de Jeanne d'Arc) fournissaient leurs gardes à Charles VII et à Louis XI. Dès qu'ils apprirent la captivité de Jeanne, ils lui firent porter, à Arras, 22 couronnes d'or (L. Cloquet, *Tournai*, p. 11).

flamand encore mal connu, dit le Maître de Flémalle, on a déjà indiqué l'étendue et les difficultés de la question.

Tous ces morceaux précieux de la section bourguignonne, d'un sentiment pathétique si naturel et si intense, avec leurs fonds et leurs rehauts d'or, leurs gesticulations anguleuses, souvent brutales, peuvent encore, il est vrai, malgré les douceurs expressives des visages pâles, sembler des ouvrages indécis, de vrais primitifs. Il n'en est pas de même dans les trois autres sections composées d'œuvres postérieures au traité d'Arras (1435). Ici l'on a pu, heureusement, reconstituer, dans leurs milieux provinciaux, les personnalités de plusieurs grands artistes. La résurrection éclatante et définitive de Jehan Fouquet et du Maître de Moulins pour les écoles de la Loire et du Centre (Bourbonnais et Lyonnais), celle d'Enguerrand Charonton et de Nicolas Froment pour les écoles du Midi (Avignon et Provence), parmi leur entourage d'émules ou de disciples encore anonymes, ne seront pas la conséquence la moins heureuse de la consultation solennelle préparée par l'érudition chaleureuse et hardie, par l'activité militante et infatigable de M. Bouchot.

V

Grâce au concours généreux et empressé que nous avons trouvé partout, à l'étranger comme en France, pour cette entreprise française, chez les chefs d'État, les administrateurs, les collectionneurs, nous avons

pu reconstituer, dans son intégrité, l'œuvre actuellement connue de notre peintre le plus national au xvᵉ siècle, Jehan Fouquet. Aux morceaux déjà célèbres prêtés par le Musée du Louvre, le *Portrait de Charles VII*, le *Portrait de Jouvenel des Ursins*, sont venus se juxtaposer les deux volets du diptyque de Melun : la *Vierge* sous les traits d'Agnès Sorel, appartenant au musée d'Anvers, *E. Chevalier et son patron saint Étienne*, confié par le musée de Berlin, et deux admirables *Portraits d'hommes*, le premier déjà fameux, le second encore ignoré, tous deux venant de Vienne, prêtés l'un par le prince de Liechtenstein, l'autre par le comte Wilczeck. On pourra donc, pièces en mains, juger la valeur, comme peintre, de ce laborieux et loyal artiste qui fut un novateur si résolu et si séduisant dans ses compositions d'enluminure, qui fut aussi l'un des premiers propagateurs, des plus libres aussi et des plus intelligents, de la fusion des deux génies latins dans la douceur tourangelle unie à la douceur toscane. Tous ces portraits ont été peints entre 1445 et 1480. Quel rang faut-il assigner à Jehan Fouquet parmi ses prédécesseurs et contemporains, Vittore Pisano, J. Van Eyck, Masaccio, Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, comme peintre de la physionomie humaine ? Nous laissons au spectateur, avec le plaisir d'admirer, celui d'y réfléchir et de décider.

Nicolas Froment, d'Uzès[1], déjà rendu à la lumière

1. V. plus haut, sur Nicolas Froment et l'École d'Avignon, p. 17-28, et p. 42-46.

depuis quelques années par les découvertes heureuses de quelques amateurs érudits, va reprendre aussi une place plus importante dans cette école d'Avignon, si active au xve siècle, dont les innombrables produits sont encore dispersés, dans les églises et collections, sous les rubriques aventureuses d'*École flamande* et d'*École italienne*. Le fait est, comme nous le savons par les recherches de l'abbé Requin, que, dans cette ville pontificale, où la peinture religieuse était naturellement une industrie privilégiée, les ateliers présentent un caractère d'internationalisme particulier. Les patrons et les apprentis sont aussi souvent des septentrionaux, Flamands, Lorrains, Francs-Comtois, Parisiens, que des Méridionaux, Provençaux, Lombards ou Toscans. De là, malgré le voisinage d'Italie, et les communications plus fréquentes avec elle, le caractère mixte de presque toutes les œuvres. Les Flandres y revivent fréquemment par certains détails de types, de style, d'accessoires ; le commerce des maîtres piémontais, lombards, toscans, s'y révèle aussi par la force du coloris, la chaleur de l'atmosphère, la variété et la fermeté plastique des figures lumineuses, la distinction et la régularité de certains visages. Néanmoins, dans cette salle, il n'est point un tableau qui, par l'ensemble et la facture, ne porte la marque de son origine et n'atteste une assimilation spontanée et libre d'éléments divers amalgamés, transformés, vivifiés par un esprit local de simplification à la fois plus clair que l'esprit flamand et moins traditionnel que l'esprit

italien, et par une émotion simple, profonde, humaine, devant les réalités de la nature et de la vie, qui se distingue encore de l'analyse à outrance des septentrionaux, et de la vision sommaire, plastique et sereine, des méridionaux.

Depuis la *Vierge glorieuse* d'Enguerrand Charonton[1] (1453), jusqu'aux derniers travaux de Nicolas Froment et de ses successeurs, vers 1480, il y a là toute une série de chefs-d'œuvre inattendus qui font un singulier honneur à nos maîtres d'Avignon et des provinces environnantes.

La *Pietà* vient de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon comme la peinture de Charonton. Le fond d'or traditionnel trahit un artiste élevé dans les vieux principes, mais la gravité puissante des figures, l'intensité pathétique de leurs expressions, la fermeté mâle de l'exécution chaude et colorée, révèlent aussi un artiste de premier ordre, comparable à Le Moiturier, son contemporain, son concitoyen, le sculpteur de la *Mise au tombeau*, à Saint-Pierre d'Avignon. Dans les deux ouvrages, même grandeur d'attitudes, même naturel de gestes, même intensité de douleurs, même largeur de style ample à la façon bourguignonne, plus contenu encore, moins débordant. L'influence de Dijon dut, en effet se produire à Avignon, dans la peinture aussi bien que sur la sculpture. C'est pourquoi nous attribuerions encore à l'école de cette région l'éblouis-

1. V. plus haut, sur Enguerrand Charonton et la *Vierge glorieuse*, p. 36.

sante *Annonciation*, de l'église Sainte-Madeleine, à Aix, où M. Bouchot retrouve avec raison une transformation de l'art bourguignon.

Comme la plupart des œuvres de cette provenance, l'*Annonciation* surprend, tout d'abord, et ravit les yeux par la beauté du décor où la scène est placée. L'intérieur d'église gothique où le bel ange s'agenouille devant la Vierge se développe, en oblique, derrière le groupe, dans une lumière recueillie, avec une exactitude singulièrement pittoresque. Cette entente du milieu réel, plein air ou intérieur, et de son éclairage, est un des traits communs les plus frappants dans toutes les œuvres avoisinantes. Non loin de là, un autre chef-d'œuvre, venu aussi d'Aix, la *Légende de saint Mitre*, nous montre, dans une perspective ensoleillée, une place et une rue de la ville, toutes grouillantes de figures mouvementées et expressives, dont quelques-unes, notamment le bourreau, appellent une comparaison impartiale avec les plus beaux morceaux de Mantegna. Dans les deux *Résurrections de Lazare*, l'une avec quinze personnages, l'autre avec un donateur, même sincérité, même chaleur, même poésie dans le paysage rustique que dans le paysage urbain. Rien de plus ardent encore, de plus solennel, que le crépuscule dont la pourpre enveloppe *les Trois Maries et le Chevalier* agenouillés autour d'un Christ mort, près des murs d'une ville fortifiée où se dressent un fin clocher accompagnant une Sainte Chapelle (coll. d'Albenas). Rien de plus frais, de plus charmant, que l'aurore

jaunissant, au-dessus de la muraille grise, dans la cour silencieuse d'un château féodal, pour illuminer la tête exquise d'une *Vierge* provençale adorant son enfant couché, tandis que s'approchent un *Chevalier* en armure éclatante, et son patron, un saint *Évêque* à mine couperosée, soulevant sa mitre par un geste embarrassé de pieux respect (Musée d'Avignon). Le premier tableau a été attribué à Antonello de Messine; le second à Gérard de Haarlem. Ce sont, à n'en pas douter, des œuvres méridionales, des œuvres éclatantes, de premier ordre. Le paysage de la vallée du Rhône, avec l'épanouissement touffu, sur le premier plan, des branches et des feuilles vertes, formant le bouquet majestueux sur lequel trône la Vierge épanouie dans *le Buisson ardent*, l'œuvre capitale de Nicolas Froment, présente le même attrait dans la même exactitude. Dès que ces braves artistes eurent déchiré les tentures d'or ou de broderies dans lesquelles s'enfermaient leurs vieux maîtres, ils n'ont pu se contenter ici, comme on le fit d'abord en Italie et souvent même dans le Nord, d'une indication sommaire pour les édifices, les terrains, les arbres, l'éclairage; ils ont regardé de tous leurs yeux, ils ont admiré de tout leur cœur, la vérité entière dans les objets extérieurs, et ils ont voulu nous la dire! C'est délicieux et c'est touchant.

VI

Sans doute tous ces frères de la vieille famille française sont bien dispersés. Comme ils se ressemblent,

pourtant, à distance, comme ils se font signe et se retrouvent ! Presque tous les Avignonnais, Nicolas Froment d'abord, furent les familiers du roi René, et ce dilettante éclectique, presque aussi flamand que français, aussi italien que flamand, aussi provençal qu'angevin, plus artiste que prince, semble vraiment leur avoir insufflé à tous son amour cosmopolite pour l'infinie variété des choses dans la nature et dans l'art. Et, cependant, nous le voyons bien : cet éclectisme, vivant et fécond, n'était pas le privilège des seuls Méridionaux, car voici un autre vrai maître, un plus complet peut-être, un plus délicat assurément, qui nous est révélé ailleurs et qui, lui aussi, avec une aisance merveilleuse, plus souple et plus habile encore, se meut dans les traditions du passé, flamandes, italiennes, françaises, tourangelles surtout, pour entrer doucement, mais résolument, dans la grande Renaissance !

D'où vient-il, cependant, ce délicieux artiste, que nous sommes réduits provisoirement à nommer le Maître de Moulins ? De Paris, de Tours, de Lyon, de Moulins ? A-t-il vu l'Italie ? En a-t-il seulement respiré le parfum dans quelques œuvres importées ? Il tient à Fouquet, foncièrement, constamment, mais il tient aussi aux Dijonnais, aux Lombards, aux Toscans, et, néanmoins, il est bien lui-même. Voici désormais son œuvre retrouvée et parlante. Que dire des grâces souveraines, grâce d'arrangement, grâce d'expression, grâce de couleur, tendrement associées dans *la Nativité*

de l'évêché d'Autun, *l'Avoué-Chevalier et saint Victor* (Musée de Glasgow), *la Donatrice et la Madeleine* (collection Agnew, de Londres), dans *la Vierge et les quatre Anges* (Musée de Bruxelles), dans cette pièce capitale enfin, le grand *Triptyque de la cathédrale de Moulins,* avec la Vierge glorieuse, les figures en pied du duc et de la duchesse de Bourbon, accompagnés de saint Pierre et de sainte Anne ? Il est plus doux et plus facile de les admirer que d'en parler. Quoi qu'il soit, l'artiste qui les fit est un grand artiste, égal à ses meilleurs contemporains d'Italie et de Flandre dans le tableau religieux et le portrait. Est-ce Jehan Perréal, le fameux Perréal, le collaborateur de Michel Colombe pour le tombeau de Nantes, Lyonnais ou Parisien, peintre de Charles VIII, Louis XII, François Ier, auquel les Gonzague de Mantoue demandaient une peinture du vivant même du grand Mantegna ? C'est bien probable. On l'avait de suite pensé ; nous sommes disposés chaque jour à le croire davantage. Par pitié, Messieurs les archivistes nos amis, un petit document, un tout petit document, s'il vous plaît, qui nous permette de saluer cet homme glorieux de son vrai nom !

VII

Le Maître de Moulins est-il le seul qui, durant les premières expéditions d'Italie, dans la joie nouvelle d'une rencontre, libre et intelligente, avec les vrais

maîtres de la Renaissance ultramontaine, dont l'irrésistible éblouissement allait enivrer et prosterner tous les peuples, ait cru possible un renouvellement parallèle de l'art français par le développement naturel des traditions indigènes ? Ce serait invraisemblable et ce n'est pas vrai. La question Perréal soulève la question Bourdichon, qui, elle-même, en appelle bien d'autres ! N'aurions-nous ici que ce triptyque de l'église Saint-Antoine de Loches, de 1485, et quelques fragments de tapisseries postérieures, nous pourrions le dire hardiment : « Oui, sous Charles VIII, sous Louis XII, alors que le génie toscan et le génie vénitien étaient encore représentés chez nous par des artistes supérieurs, d'une âme sympathique, impartiale, large, ouverte, Fra Giocondo, Léonard de Vinci, Andrea Solario, on pouvait espérer encore cette évolution pacifique, spontanée, progressive, vers une beauté supérieure et complète qui eût été la nôtre ». Malheureusement c'est moins dans les retables et les tableaux, conservés en trop petit nombre, que dans les vitraux et les tapisseries dont nos peintres fournissaient les cartons, que cette preuve pourrait être faite ; or, une exposition de ce genre présente de telles difficultés qu'il n'était point possible, à l'heure actuelle, d'y songer.

On devrait, d'ailleurs, y réunir, abondamment, avec les pièces de cette période, celles de la période postérieure, en apparence la moins originale de notre histoire, celle du XVI[e] siècle. Peut-être y verrait-on alors,

même après l'invasion officielle des virtuoses expéditifs de l'Italie, durant le divorce brutal opéré par la mode et le pédantisme, entre l'art de cour, aristocratique et factice, et les arts nationaux, populaires et naturels, peut-être y verrait-on bon nombre de peintres inconnus ou méconnus, poursuivre honnêtement, sous une forme ou sous une autre, dans l'œuvre décorative, historique, littéraire, les recherches qui, de tout temps, nous furent chères. L'art du portrait où les Clouet, Corneille de Lyon et leurs disciples nous conservèrent, avec une modestie exquise et une loyauté exemplaire, notre supériorité séculaire (comme on peut le constater ici en un bon nombre de panneaux et de dessins délicats), n'est pas le seul genre où nos ancêtres aient gardé leur vieille sincérité, où ils aient précédé et préparé leurs grands successeurs des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

La tâche entreprise par M. Bouchot et ses collaborateurs était déjà assez vaste pour qu'on dût s'y tenir en attendant mieux. L'invitation, fournie par l'admirable Exposition des Primitifs flamands, à Bruges, en 1902, à une comparaison méthodique et scientifique de deux arts contemporains, fraternels et jumeaux, était trop séduisante pour qu'on s'y dérobât. N'était-il pas temps de renouveler, avec plus de chances de réussite, aux yeux d'un public international, mieux instruit et plus sympathique, l'entreprise de réhabilitation déjà hardiment tentée, en 1878, par le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, à l'Exposition des

Portraits Nationaux, reprise, sous un point de vue plus général, par M. Ém. Molinier, en 1900, au Petit Palais, et si vaillamment préparée, dans l'intervalle, par la parole éclatante de Courajod à l'École du Louvre?

L'empressement avec lequel les pouvoirs public, les personnages influents, les artistes, les amateurs et les savants, à l'étranger autant que chez nous, ont répondu à notre appel, nous a confirmés dans la pensée que, sur ce point, leurs désirs n'étaient moins vifs que les nôtres.

Le terrain, d'ailleurs, depuis vingt-cinq ans, avait été bien travaillé, bien cultivé. A la suite des anciens et hardis exploratenrs qui, les premiers, avaient fouillé dans ces champs oubliés, Emeric David, P. Mérimée, Didron, Viollet-le-Duc, Léon de Laborde, Ph. de Chennevières, A. de Montaiglon, Paul Mantz, Dussieux, E. Soulié, etc., de nouveaux érudits, consciencieux et patients, de nouveaux critiques, passionnés et perspicaces, n'avaient cessé, en ces derniers temps, par leurs publications documentaires ou leurs études sagaces, presque chaque jour, d'en remettre en lumière quelque coin mieux défriché. Les savants travaux de MM. Léopold Delisle, Jules Guiffrey, Bernard Prost, l'abbé Requin, Paul Durrieu, R. de Lasteyrie, E. Mâle, P. Vitry, Dimier, Salomon Reinach, etc., les études judicieuses et chaleureuses de MM. A. Gruyer, André Michel, L. Gonse, P. Leprieur, C. Benoît, André Hallays, L. de Fourcaud, etc., bien d'autres contributions apportées par des travailleurs infatigables et modestes

aux *Archives des Monuments Historiques*, aux *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, au *Bulletin Monumental*, aux *Comptes-rendus des réunions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts*, aux *Archives de l'Art Français*, à la *Gazette des Beaux-Arts*, à la *Revue de l'Art ancien et moderne*, aux nombreux recueils des Académies et Sociétés de province, offrent désormais une vaste carrière, pour leurs études, à ceux qu'intéresse l'histoire de notre vieille peinture.

Les abords de toute cette science seront, d'ailleurs, singulièrement facilités, aux visiteurs de l'Exposition, par les renseignements abondants que MM. Bouchot, Léopold Delisle, J.-J. Guiffrey, Frantz Marcou, Henry Martin, Paul Vitry, se sont attachés à fournir, dans le catalogue même, sur les œuvres exposées, leur provenance et leur histoire, dans les diverses sections. Comme on l'avait déjà fait en 1878 et 1900, il était, en effet, nécessaire de fournir, par quelques spécimens des autres formes de l'art contemporain (Sculpture, Tapisserie, Miniature, Emaux, etc.), des termes de comparaison explicatifs et justificatifs sans lesquels les évolutions de la peinture se comprendraient difficilement. Pour les miniatures, l'abondance était telle qu'il n'était pas possible, non plus qu'à Bruges, de les exposer dans le même local. Heureusement, la Bibliothèque Nationale n'est pas éloignée du Pavillon de Marsan, et le voyage ne sera pas trop long pour y aller admirer la collection d'enluminures que la commission spéciale, sous la présidence de M. Omont, avec le concours, tou-

jours ardent, du vénérable et infatigable M. Léopold Delisle, a pu y réunir.

Nous désirons, cela va sans dire, que cette consultation internationale tourne à l'honneur des maîtres français : nous n'avons nulle prétention d'en imposer, d'avance, les conclusions, même les plus probables, aux esprits éclairés et impartiaux. Nous tenons, avant tout, à nous garder de ces sottes exagérations de vanité patriotique, qui sont la cause la plus fâcheuse des erreurs et des querelles, lorsqu'elles se glissent dans les questions d'art, d'histoire et de science. A l'exemple des vieux artistes que nous admirons et aimons, nous recherchons la vérité, nous ne désirons que la vérité.

Notre œuvre est une œuvre de bonne foi. Puisse-t-elle être utile et féconde !





LE

MUSÉE DE HAARLEM[1]

1885

I

La ville de Haarlem, si séduisante encore aujourd'hui avec ses canaux ombragés de verdure et son entourage varié de futaies touffues et de dunes arides, était bien autrement pittoresque lorsqu'elle possédait sa ceinture entière de murailles en briques et son vaste lac, aujourd'hui desséché, la mer de Haarlem. Il n'est donc pas surprenant qu'il y soit né des peintres de bonne heure. Dès le milieu du xve siècle, Albert Van Ouwater, qui semble avoir été le fondateur d'une école de paysagistes[2], Geertgen tot Sint Jans, son élève, dont le

1. Pour la description des principaux tableaux, on peut consulter *la Peinture en Europe* (*Hollande*), par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger, Paris 1898, p. 177-194.

2. En 1521, à Venise, le cardinal Grimani possédait, dans sa riche collection, « molte tavolette de paesi per la maggior parte de mano de Alberto de Olanda » (*Notizia d'opere di disegno pubblicata da Morelli*, 2e éd., Bologne 1884, p. 195).

musée du Belvédère possède deux admirables fragments[1], et surtout le célèbre Thierri Bouts, avaient acquis à ses artistes une réputation méritée. La fondation de sa guilde de Saint-Luc remonte à une date fort ancienne; on possède, sur son organisation, des documents authentiques à partir de 1504. A cette époque, l'école subit une double influence, celle des artistes sédentaires qui, dans les villes environnantes, comme Lucas à Leyde, Jacob Cornelisz, à Amsterdam, Jérôme Bosch à Bois-le-Duc, introduisaient déjà, dans la représentation des sujets évangéliques ou allégoriques, un sentiment nouveau de la vie réelle, et celle des artistes voyageurs qui dès lors commençaient à faire leur tour d'Italie pour y agrandir leur manière par l'étude du nu, de l'antiquité classique et des maîtres contemporains de la Renaissance. Les Haarlémois les plus en vue alors sont Jean Mostaert (1470?-1556?), peintre de Marguerite d'Autriche, Jean Mandyn (1500-1560?), qui s'exerce aux bambochades, gaillardises, diableries, Cornelis Willemsz., qui tient un atelier fréquenté. C'est de chez Cornelis que s'élance, vers le Midi, l'aventureux Jan Schoorel (1495-1562), que sa curiosité entraîne jusqu'à Jérusalem. A son retour de Rome où il avait été le peintre en titre du pape Adrien VI (Adrien Floriszoon Boeyens, d'Utrecht) durant son

1. N° 851. *Descente de Croix.* — N° 852. *Julien l'Apostat faisant brûler les os de saint Jean-Baptiste.* Le Musée du Louvre, en 1902, a acquis un panneau d'égale importance, *la Résurrection de Lazare.* V. p. 119 et p. 230.

court pontificat, il devient, à Haarlem, le chef résolu de la nouvelle école qui, sous son influence, italianise à outrance. Un de ses meilleurs élèves, le portraitiste Anthonie Mor, peintre recherché de toutes les cours, à Madrid, à Lisbonne, à Londres, à Bruxelles, s'assimile la manière italienne, au point d'être comparé à Titien; un autre, Marten Van Heemskerck, moins facile à dénationaliser, malgré son envie, revient d'Italie, tout gonflé d'idéal et de sciences mal digérés; il passe le reste de sa vie à se dégonfler péniblement.

Les luttes de la Réforme, la destruction violente, en 1566, par les Iconoclastes, de presque toutes les œuvres d'art renfermées dans les églises et dans les couvents, la guerre de l'indépendance contre les Espagnols, ralentirent pendant quelque temps, vers la fin du siècle, l'activité des artistes à Haarlem. Toutefois, cette crise ne fut pas de longue durée. L'arrivée d'un certain nombre d'artistes flamands, chassés de Bruxelles ou d'Anvers par la persécution religieuse, y devint même une cause de rajeunissement. Ces émigrés rapportaient dans l'Académie fondée par Karel Van Mander, Cornelis de Haarlem, les deux Goltzius, un goût déclaré pour la réalité qui correspondait trop bien aux tendances du caractère local pour n'être pas apprécié. C'est donc peu de temps après, quand tous ces ferments divers se furent suffisamment mêlés, durant l'effervescence même des grandes luttes patriotiques, que se forme enfin, dans la première moitié du XVII[e] siècle, sous l'action longue et décisive d'un pra-

ticien extraordinaire, Frans Hals, cette grande école de Haarlem, qui produisit, à la fois, tant de portraitistes vigoureux, tant de peintres de genre exquis, tant de paysagistes incomparables. Cette explosion triomphante d'un art local et réaliste n'empêcha pas, d'ailleurs, l'art classique et importé de végéter, à son côté, obstinément et pauvrement. Durant le XVIIe siècle, à Haarlem, naturalistes et italianisants vivent côte à côte, dans la Guilde où ils font bon ménage; le plus grand nombre même garde un pied dans les deux camps, faisant du beau style par principe et du naturalisme par tempérament. On y voit, pêle-mêle, les dix membres de la famille Hals, les six Grebber, les six de Bray, les quatre Verspronck, les quatre Molenaer, les quatre Van Everdingen, la famille Van der Meer, les trois Ruysdael, les quatre Vroom, les quatre Wouwerman, Job et Gerrit Berckheyde, Adriaan Brouwer, Cornelis Bega, Cornelis Dusart, Cornelis Heda, Adriaan et Isaak Van Ostade, Pieter et Antonis de Molyn, Saenredam, Thomas Wyck et bien d'autres. Quelques-uns viennent du dehors s'y marier, comme Ludolf Backhuysen, quelques-autres y mourir, comme Pieter de Hooch. Un nombre énorme d'artistes y passe, attirés par la présence des bons maîtres et par les privilèges de la corporation dont le plus utile était de faire deux fois par an, à l'exclusion de tous autres, des ventes publiques de tableaux, suivies de banquets pantagruéliques.

La Guilde possédait, comme, plus tard, l'Académie

en France, une collection de tableaux, donnés, à leur entrée, par ses membres. Par malheur, cette galerie, si précieuse pour l'histoire de l'art hollandais, fut dispersée au XVIIIe siècle, lorsque les corporations, même dans les Pays-Bas, devinrent impopulaires. Le musée actuel, fondé par le conseil communal, n'a été ouvert au public que le 30 juin 1862. Depuis cette époque, grâce aux libéralités d'un certain nombre de donateurs et testataires dont le plus généreux a été, en 1883, le chevalier Johan-Carel-Willem-Fabricius Van Leyenburg, seigneur de Loenen et Wolferen, grâce à d'intelligentes acquisitions faites soit par la municipalité, soit par la société qui s'est constituée dans ce but, cette collection, formée d'abord des objets dispersés dans les édifices communaux, s'est considérablement enrichie. Si elle n'offre pas encore, tant s'en faut, la série complète des Haarlémois les plus célèbres, elle présente déjà une réunion exceptionnellement intéressante de ces portraits de corporations, dits *tableaux civiques*, qui furent, pour les peintres des Pays-Bas, l'occasion la plus fréquente de déployer leur talent et d'exprimer la vie sous ses apparences les plus simples et les plus franches.

Le musée municipal de Haarlem comprend aujourd'hui 267[1] peintures rangées dans quatre salles construites sur les voûtes d'un ancien cloître des Dominicains, bâti au XIIIe siècle. On y accède par la maison

1. En 1884. Depuis cette époque, ce nombre s'est accru d'une soixantaine de toiles, presque toutes des portraits.

de ville ; aucune entrée n'était plus digne. Par une bonne fortune qui n'est point rare en Hollande, ce petit édifice, spécimen gracieux de la Renaissance, n'a point changé d'aspect depuis le xvii[e] siècle. Moitié forteresse, moitié palais, portant gaiement sa robe de briques rouges agrémentée d'ornements en pierres blanches comme un brocart chargé de guipures, la vieille maison communale se présente sur la grande place, d'un air à la fois confiant et coquet, pareille à une petite aïeule, toujours verte, à la fois vénérable et familière. Telle on la voit en plein air, telle on va la voir représentée dans les toiles d'Isaak Ouwater, de Gerrit Berckheyde, de Van der Vinne, telle on la retrouve dans tous les musées du monde, au fond de quelque tableau haarlémois, avec son passé héroïque marqué sur sa façade. Dans la niche centrale de l'avant-corps veille toujours, les yeux bandés, la Justice impartiale, en marbre blanc, surmontant la devise vaillante de ce brave peuple : *Vicit vim virtus*. A gauche saillit toujours le balcon de pierre d'où ses magistrats lui parlaient, avec l'inscription : *Hanc sacram Themidis ædem Senatus sedem ne temerato civis unquam. 1630*. Avant d'entrer dans le musée, on est déjà en pleine peinture, en pleine âme hollandaise.

II

La critique moderne est souvent cruelle pour les italianisants du xvi[e] siècle ; elle leur fait expier leur

gloire éphémère sans vouloir comprendre les circonstances qui les justifient. A tout prendre, ces braves gens sont-ils si coupables ? Comment eussent-ils fait autrement ? Le mouvement qui précipitait l'Europe vers l'Italie de Léonard, de Raphael, de Michel-Ange, n'était-il pas bien naturel ? Il leur eût fallu des imaginations de glace ou des yeux obtus pour n'être pas éblouis par ce spectacle splendide de la beauté triomphante. D'autre part, si les Septentrionaux perdirent souvent, dans un commerce trop brusque et des compétitions inégales, une bonne partie de leurs qualités natives, ils les y perdirent rarement tout entières et ils y gagnèrent un esprit de hardiesse inattendue, qui prépara, pour leurs successeurs, une seconde renaissance d'un éclat admirable. Sans tous ces Flamands, sans tous ces Hollandais, maladroits mais laborieux, qui s'offrirent, avec enthousiasme, en holocauste sur les autels de Venise et de Rome, nous n'aurions ni Rubens, ni Van Dyck, ni Rembrandt, ni Hals, ni leur incomparable entourage. Avouons-le de bonne foi ; ç'eut été regrettable.

Le musée de Haarlem possède quatre tableaux de Jan Van Schoorel, celui qui détermina le mouvement, « l'éclaireur et le pionnier de la peinture dans les Pays-Bas », comme disait Frans Floris[1]. Ce sont toutes des œuvres postérieures à son voyage d'Italie. On y voit que si le contact des Méridionaux l'avait troublé,

1. *Le Livre des peintres* de Karel Van Mander, traduit par Henri Hymans, 2 vol. in-4°. Paris 1884, t. I, p. 507.

il l'avait aussi exalté et complété. Le morceau le plus intéressant, une suite de douze portraits à mi-corps, parmi lesquels figure celui du peintre, *Pèlerins de la Terre-Sainte,* conserve, dans l'expression des physionomies, nette, sérieuse, profonde, une gravité et une conscience toutes septentrionales, mais le faire, simplifié et élargi, dénote, dans le maniement de la brosse, une aisance qu'on demanderait en vain à Jacob Cornelisz., son second maître, ou à Lucas de Leyde. La peinture de Schoorel est d'une pâte solide et ferme, parfois vive et brillante comme l'émail, qui contraste avec la transparence mince des ouvrages antérieurs. Ce progrès matériel se marque, plus visiblement encore, dans son *Adam et Ève* et dans son *Baptême du Christ* qui, d'ailleurs, démontrent en même temps son impuissance à saisir la beauté des formes classiques, malgré ses laborieux efforts. Dans ce dernier tableau, le paysage accidenté et plein de lumière, composé, suivant la tradition, d'après des études faites en Terre-Sainte, est d'une solennité majestueuse et éclatante qui annonce Claude Lorrain et Poussin.

Maerten Jacobsz. Van Heemskerck (1498-1574) est mieux représenté que son maître. Il s'était lancé dans l'ultramontanisme avec une véritable fureur. Fils de paysan, nourri dans les champs, il s'était enivré des chefs-d'œuvre capiteux de l'aristocratique Italie avec la gloutonnerie robuste d'un rustaud mal éduqué. Michel-Ange n'a jamais eu, par moments, de parodiste plus grimacier ni plus grotesque. Ce gymnasiarque

extravagant a pourtant ses bonnes heures. Malgré tout, c'est un tempérament vigoureux, un dramaturge infatigable, un praticien hardi. Avec toutes ses lourdeurs, avec tous ses plagiats, il trouve, par instants, des impétuosités d'attitudes qui surprennent, des franchises de physionomies qui rassurent, des ardeurs de colorations qui émeuvent; bref, il a déjà du Rubens dans le sang et Rubens l'a aimé. Heemskerck a sept tableaux à Haarlem. Le *Saint Luc peignant la Vierge,* tableau terminé le 23 mai 1532 et laissé par l'artiste à ses confrères de la Guilde avant son départ pour l'Italie, a été longuement décrit par Karel Van Mander, avec un enthousiasme qu'il nous est difficile de partager. La *Madonna di Loreto*, d'après Raphael, faite en 1551, est une traduction infidèle d'une rusticité terrible. La grisaille du *Serpent d'airain*, qui vient de l'église Sainte-Agathe à Delft, et le *Jésus couronné d'épines*, variante brutale d'un de ses thèmes favoris, ne montrent l'étrange artiste que sous son aspect pédant, grossier, caricatural. En revanche, le grand *Triptyque* (n° 93 du catalogue de 1884), signé et daté de 1559, est une œuvre vraiment significative. Heemskerck l'avait peinte pour une des églises de Delft. La municipalité de Delft l'ayant mis en vente publique, avec d'autres œuvres d'art, le 24 avril 1860, le chevalier Six Van Hillegom l'acheta pour 610 florins. Après sa mort, en 1871, quelques amateurs de Haarlem le rachetèrent et en firent don au musée de leur ville.

Le panneau central représente *Jésus au prétoire,*

l'*Ecce Homo* (haut. 2m18, larg. 1m49). Figures, en pied, de grandeur naturelle. Le Christ nu, saignant, les mains liées, couronné d'épines, se présente de face. Ses formes sont vulgaires, mais d'une anatomie savante; son expression est grave, vivante, profondément douloureuse. A droite, s'avance Pilate. Rouge de barbe, rouge de visage, pompeusement affublé d'un costume théâtral où le rouge domine, avec son surcot grenat, brodé d'or, son manteau gros vert fourré de panthère, ses chausses écarlates, ses brodequins chargés d'orfèvrerie, sa toque déchiquetée à clochettes pendantes comme un toit de pagode chinoise, ce fonctionnaire de carnaval doit ressembler à ces gentilhommes contemporains, campagnards mal dégrossis, qui se travestissaient dans les fêtes archéologiques données par les Chambres de Rhétorique. De chaque côté du Christ, écartant son manteau, se montrent, cela va sans dire, deux de ces horribles valets, aux trognes allumées, aux membres noueux, aux yeux roulants, ouvrant, pour hurler, d'énormes bouches aux dentures ébréchées, que Martin Heemskerck employait volontiers à toute besogne. La facture est toujours brutale avec ses abus ordinaires de bruns; mais la coloration, dans la gamme rouge, y atteint des effets d'une intensité extraordinaire et l'effort très marqué pour fondre, en une harmonie éclatante, les tons juxtaposés, y montre tout le profit qu'avait tiré Heemskerck de son contact avec les Italiens.

Cependant, c'est bien plus encore dans les deux

volets où sont représentés les donateurs que le condisciple de Mor et de Calcar, exalté à son tour, dans ses tendances naturelles, par les exemples de Venise, se montre décidément, comme au musée de Bruxelles, un artiste supérieur, dessinateur puissant, portraitiste profond, coloriste éclatant. Sur le volet de gauche (*Portraits des donateurs*), sont agenouillés, de face, deux hommes, l'un sur le premier plan, d'âge mûr, en cheveux blancs, rasé, les mains jointes et baissées, l'autre un peu en arrière, d'âge moyen, les cheveux courts, avec toute sa barbe de couleur châtain. Tous deux portent des houppelandes noires et fourrées. Derrière eux, debout, un grand saint Christophe. Sur le volet de droite (*Portrait des donatrices*), une dame d'âge mûr, vue de trois quarts, dans la même attitude, est accompagnée de cinq femmes de sa famille. Derrière ce groupe, dont toutes les têtes, gravement expressives, sont peintes avec une vivacité et une largeur qui n'enlèvent rien à leur précision, se dresse une jeune sainte, mince, d'aspect délicat, la tête enveloppée d'un léger voile, tenant dans la main gauche un goupillon. Son large front blanc, ses joues roses, ses lèvres vives, ses yeux noirs et humides, d'une grandeur extraordinaire, font involontairement penser à la *Femme au chapeau* de la National Gallery, à la même femme du Louvre et de Munich ! C'est comme une apparition imprévue, plus d'un demi-siècle d'avance, d'Hélène Fourment. Et ce n'est point seulement par ce trait de ressemblance, trait de hasard, que le vieil Heemskerck

annonce le superbe décorateur d'Anvers ; il fait mieux, il le prépare énergiquement par ses libres façons de promener la brosse, par l'assouplissement progressif de ses modelés élargis, par les retentissements généreux de ses fortes harmonies rouges et brunes, par la qualité ferme et brillante de sa pâte grasse et coulante. Sur les faces extérieures des deux volets, Heemskerck montre d'ailleurs qu'il savait déjà, comme son successeur, unir, dans ses bons moments, la majesté italienne à la réalité néerlandaise. A gauche, le prophète Ézéchiel, portant ses menottes et son garrot, est une figure vivante et originale, admirablement drapée, d'une grandeur saisissante. A droite, le jeune Daniel, plus imprégné d'italianisme, rappelle, mais avec plus d'ampleur, les jeunes saints de Martin de Vos, et l'on pressent déjà, dans la tendresse de sa pose inclinée, dans l'aisance de son geste viril, les saint Jean, de même origine, qui abondèrent dans l'œuvre superbe des grands Anversois du XVIIe siècle. Sous les pieds du Daniel est inscrite la date de 1560 et, dans un cartel, la signature de Martin Heemskerck avec son monogramme. Le panneau central et les volets intérieurs portent la date de l'année précédente.

Ce n'est pas seulement chez Heemskerck, c'est chez tous ses compatriotes lancés dans le même courant qu'on voit persister, sous l'effort pédant, le tempérament national toujours porté vers l'expression fidèle de la réalité. Il suffit d'une occasion pour que ces compositeurs embarrassés et ces stylistes maladroits

redeviennent tout à coup d'admirables portraitistes. C'est le cas de deux autres Haarlémois de la génération suivante, qui jouirent aussi d'une grande réputation, Cornelis Corneliszoon, dit Cornelis de Haarlem, et Frans Pietersz. Grebber. Cornelis de Haarlem (1562-1638), lymphatique et froid, qu'on connaît mieux d'ailleurs au musée de la Haye, malgré sa science réelle et son habileté singulière, paraît ici banal, prétentieux, insipide dans tous ses tableaux historiques. Fondateur de l'Académie de Haarlem, il trouva, du premier coup, tout ce qui constitue le genre académique pour les praticiens consciencieux et médiocres : la tension prétentieuse du dessin, l'amollissement du modelé, l'égalité lisse du coup de brosse, la virtuosité inopportune des attitudes, la fadeur sentimentale des physionomies. Cependant, lorsqu'il abandonne l'idéal pour la réalité, lorsqu'il daigne remettre le pied sur terre, il redevient vite intéressant. Les plus anciens tableaux civiques recueillis par le musée de Haarlem, le *Repas d'archers* de 1583 et le *Repas d'officiers* de 1599 sont de sa main. C'est chez lui qu'il faut chercher, en germe, quelques-unes des qualités supérieures de composition et d'expression qui seront développées par Frans Hals et par Rembrandt. Frans Pietersz. Grebber (1570-1649) n'a point la valeur de Cornelis qu'il copie timidement. Deux de ses *Repas d'officiers*, en 1600 et en 1610, prennent rang, dans la série, entre ceux de Cornelis et ceux de Hals. La peinture en est mince, jaunâtre, fuyante, soufflée. On n'y remarque aucun progrès sur

son prédécesseur. En 1619 seulement, dans son troisième *Repas d'officiers*, il semble apporter un sentiment plus décidé de la vie. Le groupement est plus habile, les physionomies sont plus vives, l'exécution est moins terne. Il semble que quelqu'un, passant près de lui, ait secoué le praticien routinier. Quelqu'un en effet a passé là, quelqu'un d'indépendant, de violent, de brutal, qui a réveillé Grebber comme tous les autres; ce quelqu'un, c'est maître Frans Hals!

III

Frans Hals est-il né à Haarlem? On l'ignore et ce n'est pas probable. Sa famille était pourtant une des plus vieilles de la ville, mais en 1579, chassés par les dissensions religieuses, ses parents la quittèrent pour se réfugier à Anvers[1]. C'est dans les premières années du XVIIe siècle seulement qu'on trouve, d'après les documents, la famille Hals réinstallée à Haarlem. D'autre part, on sait que Karel Van Mander, son maître de peinture, avait quitté cette ville en 1602. Il est donc vraisemblable que Frans naquit à Anvers en 1584 et

1. Voir le *Tableau généalogique de la famille Hals* dans le recueil de documents si consciencieux de Van der Willingen, *les Artistes de Haarlem* (in-8°, Haarlem 1870). — Voir sur Frans Hals et son œuvre : Burger, *Frans Hals* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XXIV); — Vosmaer, *Étude sur Frans Hals* (préface des *Eaux-fortes d'après Frans Hals*, par Unger, in-f°, Leyde 1873); — Wilhem Bode, *Studien zur Geschichte der hollændischen Malerei* (in-8°, Brunswick 1883).

qu'il y passa ses premières années, mais qu'il vint très jeune encore à Haarlem d'où il ne devait plus sortir. Le 2 septembre 1611, on l'y trouve désigné sous le nom de Frans Hals d'Anvers et faisant baptiser un fils qu'il a d'une première femme, Anneke Hermans. Il ne paraît pas que ce mariage ait été très heureux ni que le peintre fût d'un caractère exemplaire, car, le 20 février 1616, il est « invité à comparaître, pour certains sévices contre son épouse, devant messieurs les bourgmestres, qui, l'ayant réprimandé, reçurent de lui l'aveu de sa faute; il dut promettre de se corriger et de se garder d'ivrognerie et de pareilles extravagances, sous peine, s'il se conduisait encore mal envers sa femme ou d'autres personnes, d'être puni plus sévèrement, à la fois pour le fait actuel et pour ce qu'on porterait de nouveau à sa charge »[1]. Le pis, pour la mémoire de Hals, c'est qu'Anneke Hermans mourut quelques jours après cette réprimande publique. Sa mort n'est pas due sans doute aux mauvais traitements qu'elle avait reçus, car les magistrats, qui avaient l'œil sur Hals, n'eussent point manquer d'examiner l'affaire. En tout cas, elle avait été, dans ses derniers jours, soignée d'une façon singulière. Maître Hals se consola vite, s'il eut à se consoler. Le 12 février de l'année suivante, il épousa Lysbeth Reyniers, une gaillarde bien préparée, qui, neuf jours après, le 21 février, lui donnait son premier enfant. Frans Hals, avouons-le donc, malgré son excellent parentage, ne pouvait compter parmi les

1. A. Van der Willingen, *op. cit.*, p. 144.

bourgeois les plus rangés de la bonne ville d'Haarlem.

Le petit panneau rond, *Portrait de Frans Hals* (diam. $0^{m}16$), que le musée possède et qui vient de chez le Dr Van der Willingen, ne contredit pas ces antécédents. Le peintre y est plus âgé que dans la belle toile du musée d'Amsterdam où il s'est représenté en pied, dans un jardin, embrassant, d'un air victorieux, sa joyeuse compagne, Lisbeth Reyniers. La peinture est moins vive, moins emportée et, à dire le vrai, nous laisse même quelque doute sur son authenticité. Elle peut avoir été conservée dans la famille de Hals sans être de la main de Frans, car le frère, les fils, les neveux, tout le monde peignait dans cette maison. Quoi qu'il en soit, l'image est intéressante. Malgré la gravité de l'âge, avec son feutre sur l'oreille, ses cheveux ébouriffés, sa face émérillonnée, ses joues mal rasées, ses moustaches hérissées, ses yeux bleus noyés et égrillards, on y peut reconnaître encore le joyeux compère et le frondeur indépendant. Ses irrégularités de conduite, qu'il devait expier si tristement par les misères de sa vieillesse, ne paraissent point d'ailleurs lui avoir aliéné les sympathies de ses compatriotes. En 1617 et 1618, il est membre amateur de la Chambre de Rhétorique *De Wijngaardranken,* il fait partie de la garde bourgeoise, il est en relations amicales avec les gens les plus distingués d'Haarlem, nobles, commerçants, lettrés, pour lesquels il fait un grand nombre de portraits.

C'est seulement au musée de Haarlem qu'on peut

étudier le développement de la carrière de Frans Hals dans la série de ses grands tableaux civiques. Ces tableaux sont au nombre de huit; le premier, de 1616, marque presque ses débuts; le dernier, de 1664, présage sa fin prochaine. Dans tous, les figures, vues jusqu'aux genoux, sont de grandeur naturelle. Avant 1616, on ne connaît de Hals, affirment Vosmaer et M. Bode, ses derniers et savants biographes, qu'un petit portrait de Scriverius, le philologue et historien de Haarlem, dont l'exécution, pénible et sèche, procédant de Cornelis et de Grebber, ne met pas encore l'artiste au-dessus de ses aînés célèbres, Mierevelt et Ravesteyn.

Le *Repas de douze officiers du corps des archers de Saint-Georges* (haut. 1m73, larg. 3m25), qui est daté de 1616, le montre déjà en possession plus complète de ses moyens, et jetant tout à coup, sans effort apparent, l'illumination de sa verve franche et joyeuse dans le demi-jour tranquille des traditions classiques. L'ordonnance, naïvement expressive, est encore celle de Cornelis et de Grebber, mais avec plus de vivacité dans les physionomies, moins de raideur dans les mouvements, plus de laisser-aller dans les attitudes. Ces douze bons Hollandais, de santé robuste, d'allures décidées, de mines ouvertes, n'ont suspendu qu'un instant, autour de la table copieusement servie, leurs gestes spontanés de mangeurs solides et de forts buveurs. Les deux porte-drapeaux, deux jeunes gens superbes, se tiennent debout : l'un au fond, la tête nue, près de

la fenêtre ouverte, portant sa bannière blanche et jaune; l'autre, à droite, dans l'encoignure, la main sur son épée, et tenant haut sa tête coiffée d'un grand feutre à panache enguirlandé d'une chaîne d'or.

Comme chez Cornelis et chez Grebber, dans la disposition des couleurs, c'est encore l'ordre dispersé; l'idée de concentration de l'effet, celle de l'unité harmonique qui se marqueront bientôt n'apparaissent ici qu'à l'état crépusculaire. On trouve même, à bien regarder, dans l'opacité persistante des fonds, dans la rougeur brune des carnations, dans certaines froideurs des ombres, dans l'inégalité indécise de la lumière jaunâtre, dans quelques attentions trop méticuleuses du coup de brosse, des vestiges nombreux de l'ancienne manière. Mais, si les acteurs sont les mêmes, quelle différence dans leur jeu! En passant de Grebber à Hals, l'impression est celle qu'on éprouve lorsqu'on sort d'un musée triste et muet d'effigies en cire dans la rue joyeuse, pleine de soleil, où s'agite la foule bruyante. Sous son pinceau déjà libre et hardi, aux touches nettes et résolues, tous ces visages virils s'animent, tous ces yeux honnêtes s'allument, toutes ces lèvres joyeuses s'entr'ouvent. Une lumière abondante, circulant autour des corps solides, rapproche subitement, dans un accord retentissant de couleurs brillantes, les faces rubicondes, les armes polies, les verreries diaphanes, les vaisselles à reflets, les velours lustrés, les écharpes joyeuses dont les notes dispersées s'éparpillaient naguère chez ses prédécesseurs en

taches claires et discordantes sur le fond monotone des pourpoints sombres.

Si maître Hals trahit encore çà et là quelque dernière timidité, d'ailleurs très relative, dans l'exécution des figures sous lesquelles on sent un dessin aussi ferme que celui de ses plus illustres contemporains, il est déjà passé maître dans l'art d'animer, en les subordonnant, tous les accessoires. Personne désormais ne plissera mieux que lui une collerette, ne chiffonnera mieux une ceinture, n'assouplira mieux un gant, ne cisèlera mieux un pommeau d'épée. C'est la vie, la joie, le naturel, la santé, toutes les qualités foncières de la race qui rentrent, tout de bon cette fois, dans l'art de la Hollande, pour n'en plus sortir. L'année 1616 était vraiment bonne pour la peinture civique, car Jan Van Ravesteyn, au même moment, faisait sa *Réunion d'archers,* composée de vingt-cinq figures, qu'on voit au musée municipal de La Haye. Il suffit de comparer ce chef-d'œuvre de vérité grave et de dignité simple avec le chef-d'œuvre de franchise joyeuse et de familiarité communicative du musée de Haarlem, pour saisir la portée de l'évolution qui s'accomplissait et pour bien comprendre ce qu'apportait de nouveau dans l'art de peindre l'étonnant bohême de Haarlem, à cette heure où Rembrandt n'était encore qu'un enfant de neuf ans.

Entre ce banquet et ceux qui suivent, onze années s'écoulent, les années les plus actives de Hals (de 32 à 43 ans), au moment même de son second mariage. Sa

réputation comme portraitiste était faite. Patriciens ou gens du peuple, c'était à qui poserait devant lui. Dans cette période de belle humeur, il peignit un nombre considérable de figures populaires, et c'est alors qu'il acquit, dans ce libre contact avec la nature, toute sa franchise d'observation, toute sa liberté d'exécution. *Le Joyeux trio*, *le Marchand de harengs* (collection lord Northbrook), *le Serment à la fidélité*, *le Fou* du Musée d'Amsterdam, *la Bohémienne* de la galerie Lacaze, le plus grand nombre des pêcheurs, ivrognes, joueurs de flûtes, filles en gaîté, gamins jouant et chantant, aujourd'hui dispersés dans toutes les collections du monde, marquent cette période (de 1616 à 1627) pendant laquelle éclate son intelligence des sujets familiers, des physionomies plébéiennes, en même temps que son goût pour la pleine lumière, les colorations claires, vives et piquantes. Ce goût, qu'il semble avoir hérité en partie de son maître Karel Van Mander, beaucoup moins classique qu'on n'a supposé, se trouvait encouragé par une admiration alors générale pour les naturalistes italiens, surtout pour Michel-Ange de Caravage, dont son camarade Gérard Honthorst était devenu le prophète très écouté dans les Pays-Bas.

Ce qui est certain, c'est qu'en 1627, lorsque Frans Hals reparaît dans deux autres tableaux de corporations, c'est un homme renouvelé. Plus de lourdeurs, plus de duretés, presque plus d'ombres. Les costumes, il est vrai, ont changé. Ils sont devenus élégants, ornés, multicolores. Mais ce qui a plus changé, c'est le peintre.

Ce qui l'intéresse maintenant, par dessus tout, c'est le jeu vibrant et varié des couleurs naturelles dans la lumière diffuse. Les figures sont posées avec une franchise délibérée; ses visages, vivement modelés par touches fermes, souples et nettes, rayonnent de vérité hardie et parlante. Leur tempérament, leur caractère, leur impression du moment, rien n'échappe à son œil pénétrant, ni à sa main rapide. Aucune peine, aucun système, aucun effort. C'est la nature même, la nature brillante et mouvante, instinctivement simplifiée, comme dans les fresques décoratives, par l'adoucissement des reliefs. Les figures ont peu d'épaisseur, et cette suppression des saillies violentes laisse resplendir avec une délicieuse harmonie, dans un accord ininterrompu, comme une gerbe fraîche de fleurs printanières, l'assortiment joyeux et bien choisi des couleurs éclatantes. L'art de peindre pourra donner, dans des œuvres moins primesautières, des sensations plus précises, plus suggestives, plus profondes; il n'en donnera jamais de plus communicatives, de plus rapides, de plus sincères.

La première toile, *Repas des officiers du corps des archers de Saint-Georges* (haut. 1^{m}70, larg. 2^{m}25), peinte en 1627, contient, outre le colonel, neuf personnages dont nous connaissons les noms, trois capitaines, Michiel de Waal, Nicolas Le Febvre, Nicolaas Verbeeck, trois lieutenants, Cornelis Boudewynsz., Frederick Coning, Jacob Olycan, trois porte-drapeaux, Boudewyn Van Offenberg, Dirk Dirksz. Scheepgen,

Jacob Schout, plus un domestique. Ces figures, d'une virilité superbe, sont groupées, cette fois, dans une petite salle, avec une liberté prodigieuse. Le premier aspect est celui d'une peinture murale brossée du premier coup avec la verve et l'agilité d'un décorateur consommé. Les sept officiers, tête nue, sont assis, sauf un, autour de la table, le verre en main ou la main sur le cœur. Les trois porte-drapeaux se tiennent debout; on ne sait vraiment lequel est le plus flambant, de Boudewyn Van Offenberg qui, sa bannière orange sur l'épaule, ganté de blanc, salue à gauche le colonel, ou de Dirk Scheepgen et Jacob Schout qui, coiffés du large feutre, occupent l'arrière-plan. Tous ces vêtements sombres, toutes ces collerettes blanches, toutes ces écharpes bleues fournissent à Hals d'admirables prétextes à variations symphoniques d'une transparence, d'une souplesse, d'une caresse irrésistibles.

Le Repas des archers de Saint-Adrien avant leur départ pour le siège de Hasselt et de Mons, le 18 octobre 1622, est plus étourdissant encore. Il y a, s'il est possible, plus de clarté, plus d'air, de fraîcheur, de joie, bien qu'on y remarque quelques têtes dans la première manière de Hals, ce qui ne doit point surprendre : en effet, si le tableau porte la date de 1627, date de son achèvement, comme il représente un événement antérieur, il avait été, selon toute vraisemblance, commencé beaucoup plus tôt. La salle de réunion est toujours étroite et la lumière s'y précipite par deux fenêtres dont l'une, de face, a des vitraux peints

et armoriés. Des douze convives, six sont assis, le colonel et bourgmestre Willem Voogt, les capitaines Willem Warmond, Johan Schatter, Gilles de Wit, les lieutenants Outgart Akersloot et Mathys Haaswindius. Le trésorier Johan Damius, de profil, est en train de causer derrière le colonel. Le lieutenant Nicolaes Van Napels, dans le coin à droite, debout, une main sur la garde de son épée, présente, de l'autre, son verre, comme pour porter un toast. Les trois porte-drapeaux, Adriaan Mathan, Lot Schout, Pieter Ramp se tiennent dans le fond. Tous sont en pourpoints noirs avec des écharpes tricolores, bleu, orange, blanc. Bonnes et loyales figures, ouvertes, vaillantes, joviales que le peintre a vivement rendues avec toute leur spontanéité, sans leur vouloir inculquer plus de profondeur, plus de solennité, plus de passion qu'elles n'en respiraient. Ce rayonnement naïf et triomphant de la réalité est vraiment d'une puissance unique, d'une séduction incomparable, même dans l'œuvre énorme de Hals. On retrouvera l'artiste plus réfléchi, plus énergique, plus concentré, plus ample ; on ne le retrouvera jamais si naturel, si clair, si vif, si lumineux !

IV

Vers cette époque, ou peu d'années auparavant, dut être peint le plus grand des quatre tableaux célèbres, représentant des membres de la famille Van Beresteyn que les admirateurs de Hals ne manquaient

pas naguère d'aller voir dans le Hofje Van Beresteyn. L'un d'eux, le *Portrait d'Emerentia*, a été acheté, il y a quelques années, pour la collection Rothschild, à Francfort, et les trois autres ont été placés, en 1884, au musée du Louvre[1]. Le plus beau, le *Portrait d'homme*, daté de 1629, nous montre la transformation qui s'accomplissait alors chez Hals. Dès lors, le praticien puissant, en pleine maturité, en plein succès, commençait, de lui-même, à ramasser ses forces, à concentrer sa verve, à chercher des façons plus graves de présenter la figure humaine. Dès lors, il préfère la force à l'éclat, s'exerce avec suite à la science supérieure des sacrifices, donne à son coup de brosse plus de force et plus d'ampleur. Dès lors, on le voit, virtuose expérimenté, modérer avec plus d'autorité les sonorités multiples de son orchestration brillante, tempérer les premières vivacités de sa couleur joyeuse, éteindre successivement tous les feux de sa palette, n'y laisser enfin survivre que le noir et le blanc dont les modulations, délicates ou profondes, lui suffisent encore à tout dire. Les conversations de Rubens et de Van Dyck qui vinrent le voir à Haarlem, l'un en 1627, l'autre en 1629, eurent-elles à cet égard quelque influence heureuse sur le maître naturaliste[2]? La chose n'est pas impossible. Ce

1. Voir ci-dessous, au sujet de ces trois tableaux, *la Peinture hollandaise au musée du Louvre*, p. 237-240.

2. Rubens acheta à Hals un tableau dont le sujet était une *École*. On le trouve catalogué dans son inventaire après décès. Van Dyck fit le portrait du maître qui a été gravé par P. Coster.

qu'il est bon surtout de constater, c'est que cette évolution de Frans Hals commence avant l'apparition du jeune Rembrandt dont le génie expressif et concentré put avoir, plus tard, quelque action en retour sur le vieux praticien, mais qui, à cette époque, débutait seulement à Leyde par des imitations de Lastman et de Pinas.

Le musée de Haarlem, grâce à la libéralité du chevalier Fabritius van Leyenburg, possède, sur cette période transitoire, deux documents qui, sans avoir la même valeur que le *Portrait de Van Beresteyn,* offrent cependant un vif intérêt. Ce sont le *Portrait de Nicolaes Van der Meer,* bourgmestre de Haarlem, et de *Cornelia Voogt Van der Meer,* sa femme. Les deux panneaux sont de même dimension (haut. $1^{m}28$, larg. $1^{m}00$) et datés tous deux de 1631. Plus négligés que le portrait du Louvre, ils sont cependant exécutés dans le même principe et s'en rapprochent par la gravité calme des attitudes, la saillie puissante de la tête et des mains, la subordination savante des accessoires, le parti-pris des gammes sombres et restreintes, les largeurs grasses de la touche, notamment dans les mains, les rougeurs brunes des carnations, les résonnances de tons exquises et profondes dans les noirs des vêtements et dans les blancs des lingeries.

Ces deux tableaux marquent heureusement les étapes du chemin parcouru par le peintre entre 1627, date des deux *Repas d'officiers* si brillants dont nous avons parlé plus haut, et 1633, date de la *Réunion*

des officiers du corps des archers de Saint-Adrien. Cet ouvrage admirable, d'aspect moins éblouissant, mais de style plus ferme, offre, en effet, un contraste instructif avec les précédents. A mesure que, chez Hals, la science du portrait se fortifie, s'enhardit, s'élève, l'art de la composition s'atténue, se néglige, s'oublie, soit qu'il demeure vraiment incapable d'associer, comme le devait faire Rembrandt, la recherche de la vérité à celle de la mise en scène, soit qu'il pousse jusqu'à l'excès le dédain d'une âme ardemment éprise de la figure humaine pour tous les sacrifices susceptibles d'en altérer la représentation sincère et d'en compromettre l'expressive simplicité! Cette indifférence pour l'unité d'action et même pour l'action commence d'apparaître dans la *Réunion* de 1633.

Les quatorze figurants s'y divisent en deux groupes juxtaposés, formant deux scènes absolument séparées, dans un jardin verdoyant. Qu'on n'y cherche plus l'animation joyeuse, les allures un peu débraillées, les visages allumés des festoiements d'autrefois, dans les petites salles ensoleillées, autour d'une table chargée d'argenteries étincelantes et de victuailles pantagruéliques! Quelque chose de plus grave se respire dans l'atmosphère plus lourde. L'artiste a mûri; ses compatriotes se rangent. C'est l'heure où les républicains de Hollande, engagés de toutes parts dans de grandes affaires, soit de guerre, soit de commerce, considèrent le présent avec inquiétude et préparent l'avenir avec prudence. Le costume par degrés s'adapte à la sévérité

des mœurs. Toutes les fanfreluches chères aux générations précédentes, tous les souvenirs des joyeuses folies de la Renaissance, les rubans multicolores, les panaches triomphants, les fastueuses broderies vont insensiblement disparaître, emportés par l'esprit croissant d'ordre et d'économie. Avant peu le chapeau de feutre, les chausses, les bas, le pourpoint, le manteau, tout sera noir, du même noir simple et triste qu'aviveront seulement les taches blanches du rabat, du col et des manchettes.

La modification des mœurs est déjà visible dans le tableau de 1633 ! Malgré l'éclat de plusieurs riches costumes, encore bigarrés et voyants, comme autrefois, l'ensemble est devenu sombre. Les seules notes riantes qui retentissent encore dans cette harmonie grave, sont les gammes délicieuses de bleu tendre et de jaune orangé données par des écharpes et des ceintures d'une tonalité opulente formant écho avec les verts assombris des feuillages touffus. On ne s'assemble plus pour boire, ou du moins on ne se montre plus quand on boit. On est sérieux, il faut qu'on le sache ! A droite, dans un coin, sur une table, le registre de la compagnie est ouvert. Un sergent le feuillette en s'adressant au lieutenant Andries Van der Horn assis sur le bout de la table et qu'on semble presser de prendre une décision ; un autre sergent tient une plume. Derrière, restent debout, s'associant à la scène, trois autres sergents dont deux portent des hallebardes. Pendant ce temps, au centre, debout, coupant la toile de sa haute stature,

le magnifique capitaine Johan Schatter, plus triomphant encore que dans le banquet de 1627, indifférent aux deux groupes, se pavane, en vedette, coiffé d'un vaste feutre gris à panache blanc, serré dans un pourpoint jaunâtre, dont les reflets verdissants chantent à merveille entre les chatoiements de la ceinture de soie bleuâtre et les frissons de la collerette en mousseline blanche. Ce Johan Schatter est une des figures les plus typiques qu'ait fixées l'art hollandais. Quelle jactance naïve, quelle vanité bienveillante, quelle satisfaction de soi-même convaincue et inébranlable !

Ce serait, comme puissance et comme charme, le plus étourdissant morceau de Hals, si, immédiatement à côté, ne resplendissait, devant les porte-drapeaux, le vieux colonel Johan Claesz. Loo. Ce dernier, assis, la main droite sur le pommeau de sa canne, la gauche sur la hanche, les yeux fixes devant lui, est un soldat de résolution énergique, accoutumé aux fortes pensées. Le front dégarni, les yeux noyés et chassieux, les lèvres tremblantes, le teint couperosé, donnent à cette figure de vieillard viril un accent de réalité inoubliable ! L'art du portraitiste et la science du peintre ne peuvent aller plus loin. L'exécution est d'une liberté incomparable. Ni hésitations, ni surcharges, ni repentirs ; c'est vu, compris, réalisé, du même coup. De près, on voit les touches, vivement juxtaposées, sans liaison apparente, toutes tombées à point, toutes nécessaires, toutes décisives, toutes expressives ; de loin, c'est la nature même. On éprouve autant de bien-être

à regarder que l'artiste dut éprouver de joie à peindre ; il n'y a nulle part, dans l'art moderne, une explosion plus vive de naturel.

Une fois en train de simplifier, Hals ne devait pas s'en tenir là. A cet instant, *la Leçon d'anatomie* avait paru (1632). La question du clair-obscur était posée ; Hals sentait Rembrandt sur ses talons. Il défendit sa renommée par un coup d'éclat, en 1637, *la Réunion des gardes civiques à Amsterdam* ou la *Compagnie maigre,* la plus vaste toile qu'il ait brossée, avec seize figures en pied, et qui fut achevée par Pieter Codde (musée d'Amsterdam). Celle qu'il fit en revenant à Haarlem, *la Réunion des officiers de Saint-Georges,* en 1639, n'a point la même valeur. Comme ensemble, c'est la plus lâchée de ses compositions. Les figures s'y présentent au hasard, de face, côte à côte, comme elles se présenteraient chez un photographe. La rangée a quatre mètres de longueur ; elle pourrait aussi bien en avoir deux, huit ou dix. Comme d'ailleurs le clavier des couleurs s'est réduit, l'aspect général a quelque chose à la fois de monotone et de disloqué. Le morceau, il est vrai, presque toujours, reste encore superbe, magistral, enlevé d'un jet avec une fougue croissante d'improvisation. Comme collection de portraits, l'œuvre est des plus curieuses. On y retrouve, un peu vieillis, plusieurs des officiers brillants de 1627 et de 1633, Michiel de Waal qui, de capitaine est devenu trésorier de la compagnie, et le peintre Hendrick Pot, qui faisait partie de plusieurs corporations à la fois, car c'est chez

les officiers de Saint-Adrien que nous l'avons déjà rencontré avec le titre de lieutenant. Cette fois, l'artiste lui-même s'est glissé dans la réunion ; on aperçoit, en haut, à gauche, sa tête, épaissie et plus grave, qui se montre entre celles des deux joyeux porte-drapeaux. N'importe ! Il y a dans cet éparpillement une marque d'hésitation, peut-être de fatigue. Que la faute en fût à l'âge (Hals avait 59 ans) ou à son système de simplification difficilement applicable à de grandes masses, il est clair que le peintre ne sait plus, comme autrefois, soit dans les gestes, soit dans la couleur, trouver un lien pour réunir tant de personnages. Il comprit l'avertissement.

Deux ans après, en 1641, nous le voyons reparaître dans *les Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth* (haut. $1^{m}50$, larg. $2^{m}50$). Cette fois, il a pris un parti énergique. Rembrandt le presse, le menace ; il ne se laisse pas atteindre. Vingt ans d'avance, il lui annonce, il lui prépare son chef-d'œuvre, *les Syndics des drapiers*. Les régents, aussi, sont au nombre de cinq, bien groupés, dans une conversation d'affaires, autour d'une table couverte d'un tapis vert. Parmi eux, voici encore deux visages de connaissance : François Wouters et Dirk Dirksz. ; les trois autres sont Johan Van Clarenbeek, Salomon Cousaert, Sivert Sem Warmont. Attitudes graves, visages honnêtes, costumes sévères, pourpoints noirs, col rabattus, feutres de haute forme à larges bords. Aucune recherche d'éclat, rien qu'un jeu, doux et calme, des noirs et des blancs servant à

donner plus de relief aux visages. Le dessin est net, précis, incisif ; on sent que le portraitiste veut pénétrer au dedans de ces modèles plus qu'il ne l'a fait encore ; comme expression intellectuelle des physionomies humaines, c'est la perfection. Maître, comme pas un, de son pinceau, Frans Hals ne lui demande désormais, en homme rassis, que le nécessaire. Cette résolution de se contenir, dans un praticien si alerte et exubérant, a quelque chose d'émouvant et donne à cette toile d'aspect sévère une intensité de caractère saisissante et profonde.

Entre cette œuvre magistrale qui affirme la pleine maturité du maître et les deux dernières toiles qui marquent sa fin, vingt-trois ans se sont écoulés. Pendant tout ce temps, Hals n'est pas resté inactif. A cette période se rattachent le *Portrait de femme* de la collection Kums à Anvers (1640), celui de *Descartes* (1655) et la *Dame* de la collection La Caze au musée du Louvre (1650), un *Portrait de jeune homme* chez M. Édouard André (1655), la vieille *Hille-Bobbe* du musée de Berlin, dans lesquels on peut suivre l'assombrissement toujours croissant d'une facture de plus en plus ample et hardie, parfois montée jusqu'à de superbes vigueurs, parfois lâchée avec une étonnante indifférence.

D'ailleurs, la vieillesse est dure pour Hals. Malgré sa grande renommée, la génération qui le suit, plus prudente, plus raisonnable, plus rangée, ne le comprend plus et l'abandonne. Une misère, incurable et

criante, assiège le couple imprévoyant et l'accable. En 1652, on vend ses meubles et ses tableaux pour payer une note de 200 florins qu'il doit à son boulanger, « le digne Jean Ykess[1] ». En 1661, la guilde est obligée de l'exempter de sa cotisation annuelle de 6 sous qu'il ne peut plus payer. En 1662, la ville de Haarlem lui donne un secours de 150 florins payable en quatre trimestres ; le 16 janvier 1664, elle lui accorde, sur sa demande, à titre de secours, trois chariots de tourbe pour son chauffage et prend à sa charge son loyer ; quelques jours après, le 1er février, on lui alloue une pension viagère de 200 florins, dont l'octogénaire ne jouit que pendant deux ans. Le 1er septembre 1666, il fut enseveli dans l'église de Saint-Bavon. Son ensevelissement coûta 4 florins.

Les angoisses de cette situation poignante expliquent bien des choses dans ces deux fameuses toiles, si admirées, si discutées, de 1664, qui furent sans doute ses adieux à la peinture, et qui représentent *les Régents* et *les Régentes de l'hospice des Vieillards*. Rien de plus touchant, de plus douloureux que de voir cet octogénaire dont la main vacille, dont l'œil baisse et se trouble, lutter avec un entêtement superbe contre la décrépitude qui le gagne, pour représenter d'autres

1. L'acte notarié est transcrit par Willingen, 145-146. Parmi les pièces de mobilier que Hals donne en gage à son prêteur se trouvent cinq tableaux, un de lui, deux de son fils aîné, une *Prédication* de Karel Van Mander, des *Israélites ramassant la manne* de Martin van Heemskerck.

vieillards comme lui ! *Les Régentes* (haut. 1^m66, larg. 2^m46) durent être faites les premières ; ces cinq respectables dames sont rangées autour d'une table. Les attitudes sont des attitudes de pose. Le peintre, on le sent, est obligé de fixer maintenant son modèle, de le fixer de près. Déjà les mains, brossées avec une impétuosité moins sûre d'elle-même, se rattachent avec hésitation aux corps plus flottants ; mais les têtes, loyalement vulgaires ou modestement nobles, s'enlevant, en clair, par modelés coulants et gras, sur les fonds pleins d'obscurités vibrantes, ont une expression vive et intense d'une profondeur inattendue.

Dans les cinq *Régents* (haut. 1^m68, larg. 2^m52), le vacillement des formes s'accentue décidément. Les mains sont presque toutes trop petites, déformées, à peine fixées à des bras en moignons. Les têtes ne tiennent plus toujours bien sur les épaules, mais ces têtes sont d'une intention plus haute que jamais et d'une facture puissamment expressive, malgré les violences croissantes d'un martelage désespéré. Non, le merveilleux virtuose ne veut pas quitter ce pinceau qui le quitte ; et, dans cette harmonie douloureuse de tons noirs, tristes comme un deuil, par certaines notes exquises, d'un accent plus tendre que jamais, il rappelle même, à de rares intervalles, sa jeunesse lointaine, sa jeunesse joyeuse ! « Tout lui manque, a dit admirablement Fromentin, netteté de la vue, sûreté des doigts ; il est d'autant plus acharné à faire vivre les choses en des abstractions puissantes. » Le critique sagace n'avait

pas manqué non plus de signaler ces délicieux ressouvenirs du viel Hals pour les nuances claires en admirant « le régent de droite avec son bas rouge, un morceau sans prix » [1]. On ne trouve pas, dans l'histoire de l'art, d'exemple plus émouvant d'une intelligence virile, se débattant avec plus d'obstination, au moment de s'éteindre, contre l'épouvantable loi de l'anéantissement. A ce moment, Hals pense encore à son rival glorieux, Rembrandt, qui, en 1661, a fait les *Syndics* et qu'il va de peu d'ailleurs précéder dans la tombe. Hals mourut le 26 août 1666, laissant sa veuve dans la plus profonde misère. Rembrandt, beaucoup plus jeune, devait le suivre, aussi abandonné, aussi misérable, le 8 octobre 1669. Avec eux disparaissaient, en silence, les deux grands initiateurs de la peinture hollandaise.

L'influence de Hals fut énorme et s'exerça à la fois par l'exemple et par l'enseignement direct. On sait que ses élèves furent très nombreux, et que le maître avait pour unique principe de leur enseigner, avec son admirable pratique, l'amour franc de la nature ; il les abandonnait, pour le reste, aux tendances diverses de leurs tempéraments. Un curieux tableau du musée prouve qu'il enseigna jusque dans un âge avancé ; c'est une vue de son *Atelier* par Job Berckheyde. L'installation est des plus simples. Une espèce de soupente basse ; au milieu, sur une table ronde, debout, un modèle homme, nu, en caleçon jaune ; à l'entour

1. Eug. Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, p. 211.

assis sur des chaises et des tabourets, leurs cartons sur les genoux, une vingtaine de jeunes gens, parmi lesquels une note écrite, fixée sur le revers de la toile, signale les cinq fils de Hals, Van Deelen, P. Molyn (le fils), Gerrit Berckheyde, Job Berckheyde, tous entre dix et vingt ans, ce qui placerait la scène vers 1640 ou 1645. A droite, au fond de l'atelier, le vieux maître, coiffé d'une manière de bonnet de coton blanc, ses longs cheveux gris traînant sur ses épaules, affublé d'un manteau amarante, s'avance près de la porte pour souhaiter la bienvenue à Philips Wouwerman, jeune cavalier, très élégant, très souriant, vêtu de noir, ganté, portant un grand feutre noir. Pendant ce temps, Dirk Hals, debout derrière les élèves, indique des corrections. La peinture est soignée, précise, un peu lisse, avec des gris tendres et de beaux noirs qui font penser à Le Nain. Ce tableau documentaire a été acquis, en 1876, par la société du musée qui ne cesse, avec un zèle intelligent, suivant ses ressources, d'en combler les lacunes.

C'est encore à une générosité particulière de M. Teding Van Berkhout, en 1871, qu'est dû un excellent petit morceau, sortant de l'école de Hals, un *Intérieur d'auberge* (haut. 0^m60, larg. 0^m47). C'est, à coup sûr, une des études les plus vivement troussées, les plus friandes à l'œil, qu'on puisse admirer dans les musées hollandais. Deux hommes seuls ont manié la pâte avec cette souplesse, cette clarté, cette transparence, Adriaan Brouwer et David Teniers ; mais

l'entrain et la bravoure y sont du premier. Les deux cavaliers, au premier plan, près d'une table ronde, l'un assis, en pourpoint gris, tirant une bouffée de sa pipe; l'autre, debout, en veste jaune, grand col blanc, bottes molles, en train de bourrer la sienne, sont des gentilshommes d'aventures, comme l'on en rencontre, plus minutieusement détaillés, chez les Palamedes et chez Jean Le Ducq ; ici, ils ne sont qu'esquissés à la diable, mais avec une verve étonnante et des bonheurs de tons ravissants. Le morceau le plus exquis de cette ébauche joyeuse est la petite dame grassouillette, en manteau de voyage, aux cheveux frisottants, cerclés à la nuque d'un ruban rose, d'assez bonne tenue, qui s'en fait conter, dans un coin, par un sacripant en béret noir de mauvaise mine. Les accessoires sont enlevés d'une main leste par un praticien supérieur.

V

A Haarlem, autour de Hals, tout autre portraitiste paraît fade. Cependant, quelques-uns de ses compatriotes eurent un vrai talent. Sans son voisinage, plusieurs des tableaux civiques, faits de son temps, par des rivaux ou par des imitateurs, exciteraient facilement notre admiration. L'un des plus intéressants est encore anonyme. Il représente *les Officiers du corps des archers de Saint-Adrien se rendant au tir en 1630* (haut. 2^{m}02, larg. 2^{m}70). Onze figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux, descendent

le perron d'une construction en briques et en pierres blanches. Le groupement est expressif et pittoresque, les allures ont de la liberté et de l'ampleur, les gestes du naturel, les physionomies, analysées avec un soin extrême et dessinées avec une précision pénétrante, crient la ressemblance, une ressemblance exacte, complète, presque minutieuse. La scène s'agite en pleine lumière, lumière froide, mais très vive, avec un grand déploiement de colorations claires et fraîches. Jusque-là, cela sent l'école de Hals ; ce qui ne la sent plus, c'est le trait mince et sec, la pâte égale et transparente, la touche tranquille et lisse. Au premier coup d'œil, on pense à Van der Helst. C'est à lui, en effet, qu'on a longtemps donné ce bel ouvrage ; cependant, la fixation acceptée de la naissance du peintre à 1613 et la présence, dans le tableau, des officiers de service en 1630, ont fait, depuis quelque temps, chercher ailleurs l'auteur d'une œuvre trop caractéristique pour être attribuée à un jeune homme de dix-sept ans. Le catalogue de 1884 propose le nom de Ravesteyn ; M. Bode, celui de Soutman. Les deux noms me paraissent également inadmissibles. L'argument invoqué contre Van der Helst n'a pas non plus grande valeur. Ces groupes de portraits, destinés à rappeler quelque fête ou séance mémorable, dans une corporation militaire ou hospitalière, n'étaient pas, comme nos photographies, commencés et terminés sur le champ. Entre la commande et l'exécution, il y avait souvent bien des retards. N'avons-nous pas vu *la Réunion des officiers de*

Saint-Georges au moment du siège de Mons en 1622 peinte par Hals en 1627 ? Le même cas a pu se renouveler. D'autre part, la date authentique de la naissance de Van der Helst n'est pas encore trouvée, et la facilité qu'il eut toujours de s'assimiler des styles divers permet de supposer qu'il put avoir, dans sa jeunesse, une première manière de peindre plus claire encore et plus mince que celle du fameux *Banquet de la garde civique en 1648* à Amsterdam, où l'on retrouve d'ailleurs la même précision physionomique. Il est à désirer qu'on trouve, un de ces jours, dans les archives néerlandaises, un document tranchant cette question intéressante[1].

A deux pas de là, voici justement deux *Réunions d'officiers* par Pieter Claesz. Soutman, l'une de 1642 avec douze figures, l'autre de 1644 avec dix-sept. Ce Soutman, né vers 1580, était l'aîné de Frans Hals ; il avait, dit-on, étudié chez Rubens, dont il a gravé plusieurs compositions. Longtemps peintre de la cour de Pologne il n'était rentré que vers 1628 à Haarlem, où il s'était marié en 1630. Ces deux tableaux, conçus dans la gamme sombre, avec de vifs rehauts de notes claires, sont d'un bon praticien, mais sans accent ni virilité. Soutman pense surtout à Hals pour l'arrondir et l'amollir ; en même temps, il regarde du côté de Rem-

1. D'après les dernières recherches de M. Bredius, ce bel ouvrage semble devoir être attribué à Hendrik Gerritsz. Pot (1605-1657), élève, comme Frans Hals, de Karl Van Mander, et l'auteur d'un grand tableau signé et daté, *l'Amorce*, acquis en 1897 par le Musée de Rotterdam, qui présente des similitudes frappantes avec les *Officiers se rendant au tir*.

brandt, dont il essaye les enveloppes brunes. Tout cela constitue un compositeur incertain, un peintre sans franchise ; sa pâte est épaisse et lourde, lâchée et coulante. Ce qui reste à son acquit, ce sont quelques têtes bravement comprises, hardiment brossées, mais où rien ne rappelle l'exécution légère du tableau précédent.

Jan Cornelisz. Verspronck (1597-1662) et Jan de Bray (?-1695) sont d'un autre prix. Tous deux fils de peintres, tous deux élèves de leurs pères, ils subirent si fortement l'influence de Frans Hals que leurs œuvres de jeunesse sont communément attribuées à ce maître [1]. Cependant leur personnalité se décide vite et l'on peut les distinguer sans peine. Verspronck est un naturaliste sage, mais convaincu ; il aime les attitudes calmes, les visages honnêtes, les manières modestes. La tranquillité de ses fonds grisâtres, sa science particulière des carnations dont il accentue avec insistance tantôt la blancheur lymphatique, tantôt les rougeurs sanguines, les minuties naïves de son dessin consciencieux lui donnent un air bien à lui. Son *Portrait de M. Colenbergh* (1637), petit homme grassouillet, de courte encolure, quelque peu déplumé, tout rose et tout épanoui dans son ample col tuyauté ; celui de *Mme Colenbergh*, sa digne moitié, souriant dans sa belle fraise, ont une saveur amusante de bonne bourgeoisie.

1. Le père de Jean, Cornelis Engelsz. Verspronck, a, dans le Musée d'Haarlem, un *Repas d'officiers d'archers*, daté de 1618, où l'on retrouve la tradition de son maître Cornelis de Haarlem.

Toutefois, son chef-d'œuvre est la réunion des quatre *Régentes de la maison du Saint-Esprit*, en 1642 (haut. 1m73, larg. 2m38). L'esprit d'économie a fait décidément de sensibles progrès dans les Pays-Bas. Dorénavant, c'est le génie de la comptabilité qui plane sur toutes les réunions charitables. Le tableau de Verspronck ouvre la série ; c'est un appel de fonds. La caisse est vide ! La directrice l'avoue en montrant sur la table une sacoche assez plate, d'où s'échappent quelques florins ; la caissière le constate, les yeux sur son grand registre, en s'apprêtant à y inscrire les donations qu'elle espère. Les attitudes des deux dames plus âgées, d'air plus noble aussi, assises sur le devant, sont plus significatives encore ; l'une, à gauche, semble attendre les générosités avec une certaine impatience hautaine ; l'autre, à droite, emploie les grands moyens, elle étend résolument la main en montrant deux orphelins qu'amène une grosse servante de l'hospice, de mine humble et matoise, et dont l'un, le petit garçon, exhibe piteusement sa manche toute déchirée. Cette scène naïve, empreinte d'une bonhomie très locale, est traitée avec finesse et simplicité. Jan Verspronck est beaucoup moins heureux dans son *Repas des officiers de Saint-Georges*, si toutefois ce tableau, non signé, non daté, tout plein de vieilleries fades et de maladresses inexcusables après Hals, ne doit pas plutôt être passé au compte de son père Cornelis.

Jan de Bray a des attaches académiques plus durables que Verspronck. Fils de Salomon de Bray, qui

avait été architecte, poète, rhétoricien, mousquetaire, frère de Dirk de Bray, le graveur, et de Jacob de Bray, le peintre, avec lequel on l'a confondu, il occupe, durant le XVIIe siècle, une grande place parmi les peintres de Haarlem. Entre 1667 et 1681, on le trouve plusieurs fois doyen et commissaire de la guilde. Il s'était marié trois fois, ce qui ne l'avait pas enrichi, car, cinq ans avant sa mort, en 1689, on est obligé de lui donner un conseil judiciaire pour vendre ses biens et payer ses dettes. C'est un homme bien modéré d'allures pour succéder à Frans Hals comme peintre de corporations. Aussi, à mesure que le souvenir de son grand compatriote s'affaiblit, retombe-t-il de plus en plus lourdement, mauvais héritier à plusieurs degrés de Cornelisz. et de Grebber, dans les banalités prétentieuses et les maladresses pédantes. La série de ses toiles classiques le montre, comme ses prédécesseurs, impuissant à réaliser l'idéal plastique et ne retrouvant çà et là quelque force, que par l'introduction, bien ou mal justifiée, de morceaux faits d'après nature. Ses *Soins donnés aux orphelins dans la maison du Saint-Esprit,* de 1663, sont l'œuvre d'un réaliste un peu lourd, qui nous eût cependant intéressé s'il fût resté sur son terrain.

Il est vrai que, durant la même année, il peint les cinq *Régents de l'hospice des enfants pauvres* établissant leurs comptes, des comptes douloureux encore (haut. 1^{m}84, larg. 2^{m}46). Cette fois, à son tour, il trouve moyen, après F. Hals et après Verspronck, de

faire, dans une gamme plus claire et d'un pinceau moins sûr, mais avec un accent pénétrant de vérité, une œuvre inattendue et originale. Le fond gris de cette composition, sourd, plat, glacial, semble, par malheur, avoir été repeint ; mais les têtes, fortes et loyales, de ces bourgeois consciencieux, avec leurs longs cheveux, leurs longs rabats, leurs vastes chapeaux de feutre à coiffes pyramidales, vivement et largement exprimées, sont d'un caractère étonnant et rare (haut. $1^{m}87$, larg. $2^{m}36$.) L'année suivante, il fit son chef-d'œuvre, *les Régentes de l'hospice des enfants pauvres*. Le tableau est intact, dans une gamme argentine, gris lilacé, d'une distinction un peu froide. Les quatre bonnes dames, coiffées de serre-têtes étroits, portant de bonnes robes noires, sans ornements, amples et chaudes, et de grands cols empesés, ne dissimulant ni leurs doubles mentons ni leurs tailles épaisses, ont abandonné toute prétention à la noblesse comme au luxe. L'une tient toujours sa plume posée sur le fameux registre, prête à inscrire les sommes que son regard sollicite ; l'autre empile gravement des écus ; la troisième fait des comptes à la craie sur une ardoise ; la quatrième mesure des lès de toile, tandis que la directrice apporte son cahier de comptes. Ah ! ce sont de sages ménagères et qui ne perdent pas leur temps ! La peinture de Jan de Bray, propre, sans sursauts, loyale, modeste et franche, était vraiment faite pour elles. Il est probable que, cette année-là, ces respectables dames des Enfants pauvres, portraiturées par ce peintre soigneux, se

trouvèrent plus satisfaites que les dames des Vieillards dont Hals agonisant, dans une œuvre autrement géniale, mais d'une brutalité formidable, accentuait, au même moment, avec une puissance désespérée, les décrépitudes expressives.

L'honnête et modeste Jan de Bray ne se soutint pas longtemps à ce niveau. Dès l'année 1667, ses *Régents* et ses *Régentes de l'hospice des lépreux* marquent de l'appesantissement. Les deux toiles sont pourtant intéressantes. Dans les *Régents* (haut. 1m40, larg. 1m96) les types sont encore d'une franchise parlante et les costumes, assez différents de ceux de 1663, traités avec une ampleur puissante. Les trois régents paraissent très satisfaits. Le président tient la main gauche posée sur un sac d'écus fort respectable, tandis qu'il tend l'autre au porteur d'un parchemin scellé d'un grand scel rouge qui a tout l'air d'être une donation en bonne et due forme. Dans le fond, un jeune lépreux, à tête tondue, lève des yeux reconnaissants. Les lépreuses ne sont pas aussi favorisées que les lépreux. Chez les pauvres *Régentes* (haut. 1m40, larg. 1m96) on attend encore la manne ; toutes les têtes sont suppliantes, y compris celle de l'infirmière ; la présidente est plus que jamais en arrêt, la plume à la main. Quant à la trésorière, devant laquelle gisent sept pauvres écus, elle déclare suffisamment, en tendant une main crochue, qu'il n'est que temps d'aviser. C'est d'ailleurs la même liberté d'exécution.

Par malheur pour lui, à ce moment même, l'âme

du brave portraitiste, oubliant Hals pour Rubens, flotte dans d'autres régions, les régions trompeuses de la peinture historique et décorative. Il y eut du succès, paraît-il. On ne saurait lui nier, même dans ses ennuyeuses machines, une certaine bravoure de brosse, l'instinct des colorations voyantes, une science du nu plus sérieuse que dans ses alentours.

Parfois aussi, quand il introduit, à tort et à travers, dans ses compositions allégoriques, une bonne tête hollandaise, bien vulgaire, bien vraie, bien déplacée, il retrouve son naturel, il fait un beau morceau.

Mais sous quelles emphases charlatanesques et sous quelles platitudes grotesques faut-il chercher le vieil artiste dans des tragédies bourgeoises comme le *Séleucus se faisant crever un œil*, de 1676, ou l'*Apothéose du prince Henri*, de 1681 !

Jan de Bray est, d'ailleurs, le dernier qui soutienne avec éclat, à Haarlem, l'art du portrait collectif. Son contemporain, Jacob Van Loo, avant de venir s'établir en France en 1648, dans ses *Régents* et *Régentes du dépôt de mendicité*, montre une main bien lourde dans une gamme bien noire. L'école est troublée, dans sa vue de la nature, par le goût des jus jaunâtres et des tons recuits. Cette pesanteur s'exagère chez Pieter Van Anraadt qui, en 1674, par amour des pâtes rousses et des brossées hasardeuses, donne à ses *Régentes du Saint-Esprit*, administratrices souriantes et triomphantes, Hollandaises rebondies et luisantes, un aspect de souillons mal lavées. En 1757, François Decker clôt

la série avec ses *Régentes de l'hospice des vieillards*. Ce sont, cette fois, de jolis vieillards, en habits clairs, violets, gris, rouges, à la fois satisfaits et solennels sous leurs perruques poudrées ; hélas ! le peintre n'a plus la souplesse qu'il faudrait pour animer cette réunion élégante.

VI

Durant tout le XVIIe siècle, il y eut donc, à Haarlem, à côté du courant naturaliste, déterminé par Frans Hals, un courant académique qui, rattaché de loin à Cornelisz. et à Heemskerck, suivit des directions changeantes, tantôt sous l'influence de Rubens, tantôt sous celle de Rembrandt. Avant Jan de Bray, l'infortuné Pieter Grebber (qui pourrait bien avoir été son maître) avait essayé déjà de concilier les deux tendances. Nous l'avons vu, comme peintre de tableaux civiques, se traîner sur les pas de Cornelis jusqu'à ce que Frans Hals l'eût réveillé un instant. Comme peintre d'histoire, il demanda des conseils aux Anversois, mais sans en profiter beaucoup. Malgré ses efforts vers l'éclat décoratif, il ne donne à sa peinture, molle et coulante, qu'un brillant factice et sans consistance ; ses personnages, aux formes flottantes, sans caractère et sans décision, avec des airs endimanchés dans leurs costumes de théâtre, affectent cette expression de sentimentalité fade qu'on devait retrouver plus tard chez certains demi-romantiques de notre temps, aux

environs de 1830. Comme Cornelisz., il est en avance sur son temps par quelques mauvaises trouvailles. *L'Empereur Barberousse et le Patriarche de Jérusalem* pourraient figurer à Versailles parmi les modèles du genre troubadour. *Les Œuvres de Charité,* les *Bergers et bergères, le Prophète Élie refusant les présents de Naaman*, offrent ce même mélange de physionomies bourgeoises et de prétentions poétiques, de costumes tapageurs et d'attitudes gauches qu'on trouve d'ailleurs si fréquemment, à la même époque, chez certains imitateurs maladroits de Rembrandt.

On ne tiendrait pas en plus haute estime Hendrick Gerritsz. Pot[1], l'auteur de si charmantes *Conversations* et du *Portrait de Charles Ier*, au Louvre, si l'on ne pouvait mettre à son acquit que *l'Apothéose de Guillaume le Taciturne.* Ce panneau patriotique fut payé, en 1622, par la ville, 450 florins, grosse somme pour le temps. C'est une imitation minuscule des *Triomphes* de Mantegna et d'Holbein, avec force allégories féminines, drapées à l'antique, classiques d'intention, mais bourgeoises d'exécution, d'une allure pesante, d'un galbe indécis, d'une couleur pâteuse. Malgré quelques vulgarités du même genre, la *Nuit de Noël* de Pieter

1. Voir plus haut, p. 218. La comparaison du tableau signé de Pot au Musée de Rotterdam a permis de restituer à ce bon maître, longtemps inconnu comme tant d'autres, un certain nombre de tableaux importants à Gotha, Dresde, Mayence, Nantes, Aix-la-Chapelle, La Haye, etc. On en trouvera la liste dans l'excellent catalogue du *Musée de Rotterdam* (*Musée Boymans*), par M. P. Haverkorn Van Rijsewijk.

Lastman, de 1629, nous intéresse bien davantage, car elle nous montre ce que faisait le maître de Rembrandt à l'heure où son élève en était à ses premiers débuts. On y saisit sur le vif cette transmission mystérieuse de la pensée qui doit passer souvent par tant d'esprits ordinaires, comme dans une série de creusets préparatoires, avant de trouver sa forme éclatante et définitive dans le cerveau d'un homme de génie. Le vieux Lastman est un italianisant, mais un italianisant naturaliste. Ses façons de peindre, sèches et dures, ses colorations claires et heurtées rappellent Caravage. Pour la mise en scène, pour l'arrangement lumineux, pour le choix des figures vulgaires et expressives, c'est déjà, avec une immense infériorité technique, c'est déjà Rembrandt. La filiation est flagrante. Cette façon de poser l'enfant tout rose dans la crèche, à gauche, sur un perron élevé, entre saint Joseph, un rustaud ému, et la Vierge, une paysanne épaisse, cette façon d'éclairer tout le groupe par une lueur supérieure tombant des ailes blanches d'un couple d'anges envolés, n'est-ce pas déjà toute la manière de voir, de sentir, d'exprimer qui va bientôt apparaître dans le *Siméon au Temple* du musée de la Haye, peint en 1631, mais déjà préparé en 1630 ? L'élève, du premier coup il est vrai, va singulièrement dépasser le maître ; il se précipitera, avec audace et passion, vers le but lointain que celui-ci n'a qu'entrevu ; il substituera, pour obtenir des effets dramatiques par la lumière, à cette juxtaposition maladroite et pénible de tons vifs et de tons neutres,

les combinaisons les plus savantes de dégradations moelleuses dans la plus riche matière que jamais peintre ait étendue sur une toile ; il n'en gardera pas moins la marque originelle de Pieter Lastman. C'est un devoir de conscience et c'est une joie de cœur de saluer ce vieux maître en passant !

Le musée de Haarlem n'est pas riche d'ailleurs en tableaux de l'école de Rembrandt, ni des maîtres hollandais d'Amsterdam ou de Dordrecht. L'effort de la Société se concentre naturellement sur les artistes locaux dont il serait si intéressant de reconstituer la série encore bien incomplète. Cependant il arrive, chemin faisant, que, grâce à des dons particuliers, quelques artistes étrangers viennent faire bonne figure au milieu des Haarlémois. C'est ainsi que, dans le legs du chevalier Fabricius Van Leyenburg, s'est trouvé un beau morceau de Johannes Victors, le *Portrait de Jan Appelman,* bourgmestre d'Amsterdam (signé : 1661, haut. $1^{m}01$, larg. $0^{m}81$), dont la femme, Maria Camerling, avait été peinte vingt-sept années auparavant par Mierevelt (1634). Ce portrait est d'une distinction que n'ont pas toujours les œuvres de Victors, un de ceux qui alourdirent le plus vite le style de leur maître. Son chapeau de feutre dans la main droite, tenant de l'autre un feuillet de papier sur lequel est la signature du peintre, ce magistrat, à l'épaisse chevelure, aux yeux noirs résolus et pénétrants, a vraiment fort bon air dans son pourpoint noir et son manteau verdâtre, près de sa table rouge. La peinture a de l'accent, l'exé-

cution est originale, mais toute pleine, avec des dessous assez fermes, de minuties superficielles qui rappellent les procédés de Paul Potter. La pâte n'est plus brillante et profonde comme celle de Rembrandt; elle recommence à se lisser, à se durcir, à se métalliser. On a là un spécimen d'autant plus intéressant de cette manière de Victors que la date 1661 y semble authentique, aussi bien que la signature, quoiqu'elles soient toutes deux fort usées.

C'est aussi par suite d'un don de la succession d'Enschedé qu'est entré, au musée, un Anversois, Pieter Brueghel dit le Jeune ou Brueghel d'Enfer (1564 ? - 1638) à cause de son goût pour les drôleries et diableries qu'il avait hérité de son père, Brueghel des paysans ou Brueghel le Drôle. Le plus souvent ce bon fils attardé dans le siècle de Rubens ne fait guère que répéter, d'un pinceau moins franc, avec une naïveté moins convaincue, les inventions drôlatiques du vieux maître dont il exagère les contours secs et les couleurs crues. Ses ouvrages, en général, ne sont intéressants que parce qu'ils nous conservent le souvenir de ceux de son père malheureusement disparus. Le grand tableau du musée d'Haarlem, *Proverbes flamands* (haut. $1^{m}13$, larg. $1^{m}64$) est un pêle-mêle très amusant et curieux de scènes grotesques, fantastiques, réalistes, où l'imagination saugrenue de l'artiste se livre aux fantaisies les plus inattendues et souvent les plus triviales. C'est de la grosse joie populaire exprimée en termes vifs jusqu'à la grossièreté, mais d'une franchise qui désopile.

Parmi les œuvres récemment entrées au musée d'Haarlem, on regarde encore avec plaisir de petits tableaux bien choisis de Gerrit Berkheyde *(le Marché et l'Hôtel-de-Ville d'Haarlem*, acheté à Paris en 1878), Willem Gillisz. Kool *(Vente de poissons sur une plage)*, Pieter de Molijn *(Pillage et incendie d'un village*, 1630), Isaac Van Nickelle *(Intérieur de la cathédrale d'Haarlem)*, Adriaan Van de Velde *(Vue d'Haarlem prise des dunes)*, Esaias Van de Velde *(Paysage forestier)*, Pieter Wouwerman *(Une Kermesse)*, tous Haarlémois de valeur dont les noms, jusqu'alors, ne figuraient pas au catalogue. D'autre part, grâce à des dons ou des prêts particuliers, on y a vu entrer aussi, depuis peu, Droochsloot, Ludolff et Jong, Ouwater, Saenredam, Troost, J. de Wet, Jan Wouwerman et quelques autres.

Chaque année ajoute ainsi à la gloire du grand Haarlémois, Frans Hals, dont le buste jovial nous souhaite légitimement la bienvenue sous le péristyle commun de la maison de ville et du musée. En effet, c'est au milieu de ses prédécesseurs, de ses contemporains, de ses successeurs, qu'éclate plus glorieusement la puissance du vigoureux naturaliste, qui donna à l'École hollandaise son impulsion la plus saine et la plus durable, en la rappelant énergiquement à son vrai génie : l'observation naïve de la réalité, l'emploi des couleurs franches, l'amour des tranquilles harmonies.



LES

PEINTRES HOLLANDAIS

AU MUSÉE DU LOUVRE

1900

Comme la plupart des collections formées au XVIIe et au XVIIIe siècle, le musée du Louvre offre peu de renseignements sur les origines de l'École hollandaise. Ces maîtres de la première heure, dont les franchises naïves et les tâtonnements inquiets nous ravissent aujourd'hui, étaient alors considérés comme des barbares. Jan Van Eyck, le grand génie des Flandres, n'est entré dans le vieux palais des rois que sous Napoléon Ier. Ses contemporains ou successeurs hollandais au XVe siècle, presque tous marqués de son influence, Albert Van Ouwater, Gerrit tot Sint Jans, Thierri Bouts, n'ont point trouvé encore l'occasion d'y pénétrer[1]. Pour

1. Depuis la publication de cette étude, cette lacune a été en partie comblée par l'acquisition, en 1902, d'une des plus belles œuvres de Gerrit tot Sint Jans (Gérard de Haarlem), *la Résurrection de Lazare* (collection J. Renouvier et baron d'Albenas, à Montpellier).

connaître cette première école de Haarlem, si personnelle déjà, malgré ses affinités flamandes, il faut aller à Berlin, Bruxelles, Amsterdam et Vienne. C'est là qu'on saisit déjà certains traits instinctifs qui s'accentueront vite par la continuité du labeur, la franchise de l'observation, la sincérité de l'expression, le goût des scènes réelles et familières, une passion profonde et naïve pour la nature extérieure et tous ses accidents pittoresques, un vif amour des colorations hardies, fortes ou claires, avec un sentiment très décidé de leurs nécessités harmoniques.

I

Toutes ces qualités originales, très visibles dès le xv[e] siècle, n'allaient d'ailleurs, durant le siècle suivant, se développer en plein que par le contact ininterrompu des Néerlandais avec les Italiens, dont la gloire emplissait le monde. La première période, si curieuse, de cet enthousiasme ultramontain trop souvent fatal, du moins en apparence, aux septentrionaux, se caractérise à Amsterdam par Cornelis Van Ootsanen, à Utrecht par Jan Mostaert et Jan Schoorl, à Leyde par Engelbrechtsz. et Lucas de Leyde, à Haarlem par Martin Heemskerck ; on ne saurait, non plus, bien l'étudier au Louvre. Un seul petit maître de Leyde, élève d'Engelbrechtsz., Alart Claeszoon (dit Aertgen van Leyden), dans *la Montée au Calvaire* et *le Sacrifice d'Abraham*, si ces pièces lui sont justement attribuées, nous prou-

verait quelle était déjà l'habileté des peintres locaux, presque tous, en même temps, graveurs et illustrateurs, à grouper et mouvoir des figures vives et expressives, soit dans un épisode restreint, soit dans une composition étendue, sous l'action d'une lumière bien déterminée.

Le seul artiste important du XVI[e] siècle qui se présente bien chez nous est le chevalier Anthonie Mor Van Dashorst, plus connu sous son nom italianisé d'Antonio Moro (1512?-1577?). C'est vraiment un maître; et personne, avant Rubens et Van Dyck, ne montra, avec plus d'éclat, comment le génie septentrional peut, exceptionnellement, sans rien perdre de ses qualités natives, les exalter, au contraire, par l'assimilation intime de certaines qualités méridionales. Élève de Schoorl à Utrecht, imitateur de Titien à Venise, peintre de Charles-Quint et de Philippe II à Madrid, d'Édouard VI et de Marie Tudor à Londres, Anthonie Mor est déjà le type de ces artistes mondains et cosmopolites qui, dans les siècles suivants, se transportèrent sans cesse d'une cour à l'autre. Toutes ses migrations, d'ailleurs, semblent lui avoir été favorables. Obstinement fidèle à ses habitudes d'observation rigoureuse, il ne cessa, chemin faisant, d'y joindre, par assimilation, des qualités, alors rares en son pays, d'exécution et de style, qui en firent, justement, le modèle des portraitistes contemporains. Si le *Portrait d'Édouard VI*, en pied, porte une signature authentique, nous avons là un spécimen de sa manière

juvénile, précise et minutieuse, encore sèche et froide, presque celle d'un miniaturiste.

Quatre autres peintures, postérieures, justifient mieux sa renommée. Le *Portrait d'homme,* à mi-corps, vêtu de noir, regardant une montre, peint en 1565, d'un style beaucoup plus libre, et surtout *le Nain de Charles-Quint,* probablement exécuté vers la même époque, marquent la pleine maturité du grand artiste. Rien de plus simple, et, en même temps, de plus fier, que cet avorton robuste, puissamment musclé et charnu, campé près de ce dogue géant, son protecteur et son ami. Dans les deux compagnons de chaîne et de bombance, favoris du maître et risée des valets, même sentiment de leur importance officielle, même orgueil tranquille d'en porter les insignes, le bout d'homme son beau pourpoint de velours vert lamé d'or, son épée ciselée, sa canne de luxe, sa chaîne d'orfèvrerie, l'énorme bête son collier superbe, et, sur ce collier, un blason. Le travail du pinceau est admirable; la mollesse suante des chairs grasses, le luisant soyeux du pelage jaunâtre, la souplesse cossue des étoffes, la vigueur physique de ces deux êtres bizarres s'exprimant avec une sincérité virile, dans une harmonie de colorations profonde et soutenue, où s'unissent la précision d'Holbein et la chaleur de Titien. C'est, presque un siècle d'avance, une annonce magistrale de ce que fera Velazquez à Madrid, traitant des sujets semblables.

De même, un peu plus tard, deux autres portraits

en pied d'Anthonie Mor, ceux de *Louis del Rio et de sa femme* (collection Duchâtel), sont une annonce de ce que fera Van Dyck à Anvers. Ces deux hauts panneaux ont dû, à l'origine, servir de volets à un tableau central représentant quelque scène religieuse. La perte de la pièce principale est regrettable ; il serait intéressant de constater si Anthonie Mor, comme la plupart de ses compatriotes, comme Schoorl, comme Heemskerck, est fatalement resté inférieur à lui-même, lorsqu'il abandonnait le portrait pour la peinture d'histoire. Quoi qu'il en soit, les deux fragments conservés sont des chefs-d'œuvre, des témoignages admirables de l'aisance avec laquelle le maître savait adapter sa façon de faire à la nature et la qualité de ses modèles. Il s'agit ici de nobles personnes, d'un maître des requêtes au Conseil du Brabant, magistrat grave et savant, de sa femme, une grande dame, élégante et intelligente. L'artiste, naguère si haut en couleur, libre, joyeux, lorsqu'il devait s'amuser à peindre un bouffon, devient tout à coup retenu et discret, sérieux et profond. Les deux figures sont agenouillées sur des gazons fleuris, dans un paysage montagneux, le mari, avec une calotte noire, en vêtement noir, ayant derrière lui ses deux jeunes fils dans la même attitude et le même costume, la femme, seule, les cheveux enroulés sous un escoffion orné de perles, le corps serré dans une robe de velours noir lamée, à manches bouffantes, col relevé, ouverte, en bas, sur une jupe de satin blanc. L'expression intelligente et pieuse, très aristocratique, de toutes les

têtes, est fixée avec une sûreté et une finesse de main qui ne laissent nul doute sur la ressemblance. Le dessinateur, net et consciencieux, de ces visages parlants, de ces mains vivantes, de ces végétations enchevêtrées, s'y montre l'égal du peintre et, celui-ci, riche et fort, mène, avec un calme édifiant, le jeu des carnations claires et des étoffes sombres, dans la gravité concordante des panoramas majestueux. Tout le génie hollandais éclate là avec sa franchise loyale et son intelligence passionnée de la vérité, mais aussi avec un certain élan de distinction et de noblesse, qu'il ne retrouvera pas toujours.

II

Anthonie Mor, de fait, est un peintre aristocratique ; aussi exerça-t-il moins d'influence sur les artistes de son pays, devenu, à la fin du xvi[e] siècle, démocratique et républicain, qu'il ne fit sur les Flamands, toujours soumis à la domination espagnole. Les innombrables peintres de corporations militaires et civiques dont les tableaux remplissent encore les musées, hôtels de ville, hospices de Hollande, demandèrent souvent, comme lui, conseil aux Italiens, mais seulement pour la technique : ils accentuèrent, au contraire, avec une franchise croissante, le caractère local, la simplicité, la bonhomie, parfois la lourdeur, bourgeoise ou populaire, de leurs compatriotes. De tous ces portraitistes, modestes et scrupuleux, nous ne trouvons guère, ici,

pour marquer la transition entre Anthonie Mor et Frans Hals, que Michiel Jansz. Mierevelt, de Delft (1567-1641) et Jan Antonisz. Van Ravesteyn, de la Haye (1572 ?-1657), mais ce furent, en leur temps, des maîtres considérables, aussi sincères que féconds, et dont les œuvres loyales gardent tout leur prix. Ce furent d'ailleurs des hommes de progrès, fort au courant de ce qui se faisait autour d'eux. Entre le *Portrait d'Oldenbarneveld* (1617) et le *Portrait de jeune femme* (1654) en riche costume, vive, rosée, souriante sous son bonnet de guipure, tenant à la main de longs gants où sont brodés en or et couleurs éclatantes des oiseaux, des papillons, des fruits, la différence est telle qu'on ne peut oublier combien Delft est proche de Haarlem, et qu'à ce moment-là Frans Hals peignait ses joyeux repas d'archers. Trois *Portraits de femmes*, par Ravesteyn, à la même époque (1633-1634), honnêtes mais froids, ne suffisent pas pour donner une idée exacte de ce maître qui, dans ses tableaux de corporations à la Haye, se montre parfois d'une gravité si puissante.

C'est à Haarlem, entre 1616 et 1635, que Frans Hals (1580-1666), portraitiste, adopta une manière de peindre plus vive et plus libre, dans une gamme de tons plus riche et plus soutenue, s'éleva de suite au-dessus de tous ses rivaux et détermina, dans l'école locale, une direction nouvelle et féconde. Les trois tableaux, provenant de l'hospice de Beresteyn, entrés au Louvre en 1884, ont été peints, durant cette période

transitoire, à des intervalles rapprochés; on y peut suivre aisément l'évolution de son talent en des heures décisives. La toile la plus ancienne est celle où le chef de famille, assis dans un jardin, ayant à ses pieds sa femme qui s'appuie contre son genou, regarde jouer ses cinq enfants avec leurs deux gouvernantes. Le gentilhomme est en grand costume, chapeau noir à larges bords, vaste collerette bordée de guipure, manteau noir en draperie. La grande dame n'est pas moins parée, corsage jaune à ramages, jupe violacée, haute fraise godronnée, coiffe brodée à ailerons; elle regarde amoureusement son mari, qui s'incline en lui souriant. Et quelle joie, devant eux, parmi ces diablotins et diablotines, qui se trémoussent et s'agitent, et semblent faire un tapage infernal! Une fillette, s'élançant vers sa mère, lui offre une tige fleurie; un gamin va saisir la branche d'un cerisier qu'abaisse, en riant, sa gouvernante; deux autres bambins, entre les bras d'une seconde bonne, se disputent un oiseau. Une cinquième fillette, assise à terre, ramasse des fleurs, en regardant son père. Une sixième semble jouer à cache-cache derrière le groupe. On ne saurait rien imaginer de plus franchement gai, familial, heureux. On ne trouve guère, à ce moment, que Cornelis de Vos, à Anvers, pour grouper joyeusement, dans ces dimensions, des enfants et des femmes; mais Cornelis, du même âge que Hals, a bien moins d'entrain et de charme. Du premier coup, Hals, ce bohème débraillé, mais sincère et sensible, a trouvé et fait jaillir ce qu'il y a de poésie

saine et profonde dans les bonheurs de la vie bourgeoise; ses compatriotes ne l'oublieront plus. Sans doute, l'exécution, dans cette idylle, n'est pas soutenue avec la virilité magistrale qu'on admirera bientôt dans *le Repas des Officiers d'Archers* de 1627 (musée de Haarlem). Quelques duretés dans les étoffes, quelques sécheresses dans la juxtaposition hasardeuse des tons vifs et uniformément clairs, trop d'égalité dans le coup de brosse, encore timide par instants et mince, semblent des restes d'une première manière semblable à celle de ses contemporains. Œuvre encore inégale, inexpérimentée si l'on veut, mais avec toutes les vivacités et la verve heureuse de la jeunesse. Il y résonne une note délicate et émue de tendresse qui deviendra assez rare chez ce maître aux rudes franchises.

Dans *la Dame de Beresteyn*, patricienne d'allure affable, un peu languissante, au visage doux et pâle, au sourire attristé, la recherche de la distinction s'affirme plus encore, dans la blancheur laiteuse des carnations comme dans la finesse de leurs modelés. Cette figure charmante et grave prouve qu'à ce moment, Hals, le peintre des pêcheurs, des ivrognes, des fous, était capable de tout, même de devenir, s'il l'avait voulu, le peintre en titre de la noblesse. Il est certain qu'à ce moment personne n'était capable de camper, le poing sur la hanche, un gentilhomme, avec plus de fierté mâle qu'il ne fit pour *le Seigneur de Beresteyn*. Ce dernier tableau, daté de 1629, montre l'artiste en

pleine possession de tous ses moyens, ne s'abandonnant plus, à l'aventure, aux emportements de sa verve, mais sachant disposer et concentrer ses effets avec une sobriété énergique qui en décuple la force. La solide ossature et les carnations hâlées de la tête énergique, le bouillonnement de la grosse collerette plissée, le luxe éclatant et souple du pourpoint fleuri d'or, des hauts-de-chausses et du manteau noir, la maigreur ferme des longues mains nerveuses, y sont également rendus, dans une harmonie grave, apaisée et profonde, par des coulées de belle pâte et des touches hardies du pinceau, qui, désormais, seront la marque constante de ce praticien extraordinaire. Ici, de plus, le praticien s'accompagne d'un physionomiste puissant. L'œil de Hals est si sûr que, sans effort visible d'analyse, sans prétention psychologique, par la seule vision franche des choses et la compréhension ardente de la vie, il fixe, dans l'attitude et la physionomie de ses modèles, leur tempérament, leur caractère, leurs habitudes de sentir et de penser, autant et plus que les dessinateurs les plus rompus aux délicates analyses.

Si nous possédons, dans le seigneur de Beresteyn, un type complet du gentilhomme hollandais au XVIe siècle, magnifique et cultivé, nous trouvons, par contre, dans la bonne *Dame* de la salle Lacaze, au visage couperosé et ratatiné, serré dans sa coiffe étroite, d'attitude modeste, avec une simple robe noire, des manchettes et une collerette plate, d'une irréprochable blancheur, le type de la bourgeoise de Haarlem, séden-

taire et silencieuse, d'intelligence un peu courte, mais de mœurs irréprochables, la ménagère accomplie. Ce tableau, d'une tenue plus discrète, dans une gamme plus restreinte de colorations graves, peint entre 1640 et 1650, indique, chez le peintre, quelques pas de plus vers cette extrême simplicité de moyens qui marque ses dernières années. Le *Portrait de Descartes* (1596-1650) est du même temps. On peut croire que notre Roger Bontemps n'avait guère approfondi le *Discours sur la Méthode*. Il nous a pourtant donné, du grand philosophe, à l'air triste, méditatif, légèrement négligé et inculte, avec ses longs cheveux, une image bien vive, et qui saisit par la gravité sombre dont elle est empreinte. Singulier et admirable artiste que celui dont l'œil curieux passe, avec cette désinvolture et cette familiarité, sans nul effort, des visages les plus nobles aux visages les plus naïfs ! Heureux musée que celui du Louvre, où l'on voit, avec le *Portrait de Descartes*, celui de *la Bohémienne !* Ce buste de bonne gouge, débraillée et échevelée, le rire aux lèvres, le désir dans les yeux, la gorge prête à jaillir des rougeurs du corsage entre-baillé, est, sans nul doute, une improvisation bien antérieure, du bon temps de jeunesse où Hals se faisait réprimander par les magistrats d'Haarlem. Mais quelle belle humeur, quelle liberté joyeuse et vive dans le coup de brosse, et comme on comprend la surprise et l'émotion des peintres sages, Mierevelt, Ravesteyn, Moreelse, devant ces éclats de verve ardente !

III

L'artiste incomparable qui devait, après Hals, exercer le plus d'influence sur l'art hollandais, Rembrandt Van Ryn (1606-1669), n'avait qu'une dizaine d'années lorsque son prédécesseur venait d'affranchir le naturalisme indigène de toutes les entraves que lui imposait la tradition. Le génie de Rembrandt fut précoce et, dans ses premiers efforts, d'autant mieux compris des amateurs, qu'il ne semblait pas rompre avec les habitudes des maîtres antérieurs, notamment des italianisants, dont Rembrandt fut d'abord l'imitateur, dont il resta toujours l'admirateur. C'est en quoi il diffère essentiellement de Hals, et c'est aussi sans doute à cette rare et libre intelligence de toutes les hautes traditions de l'art, qu'il dut, après ces premiers succès, la série de ses déboires, jusqu'à son complet isolement. A mesure que grandissait sa supériorité technique, intellectuelle et morale, Rembrandt, dans son pays et dans son temps, devenait un phénomène plus exceptionnel. Il cessa d'être compris dès qu'il fut trop lui-même, et, malgré le nombre et la qualité de ses élèves et copistes, il n'y détermina pas ce long courant de production facile et abondante qui suivit à Haarlem, puis dans tous les Pays-Bas, les simples affirmations de Hals.

Pourquoi ces destins divers?

C'est que Hals, en se plaçant purement et simple-

ment devant la réalité quotidienne et familière, correspondait aux sentiments les plus intimes de la race. C'est qu'en donnant avec éclat, à la simple représentation des choses qu'on voit sans peine autour de soi, le droit de cité dans le grand domaine de l'art jusque-là gardé par les mystiques et les mythologues, il achevait l'entreprise, souvent interrompue, de Jérôme Bosch, Van Mandyn, Lucas de Leyde, Brueghel. C'est qu'il ouvrait la place à la peinture de genre, à la peinture de paysage, à la peinture de marine, d'architecture, d'animaux, de fleurs, de toutes les manifestations quelconques de la nature et de la vie.

Désormais, durant tout le XVIIe siècle, c'est sous les influences, plus au moins combinées, de Hals et de Rembrandt, que vont se mouvoir toutes les petites écoles, de plus en plus rapprochées et enchevêtrées, des Pays-Bas. Les italianisants les plus convaincus, les académiques, qui continuent à jouir de la faveur des classes riches et des milieux mondains, n'échappent guère à leur action, s'ils ne s'effacent en une médiocrité navrante. De Rembrandt, toutefois, on n'imite guère que sa technique apparente, ses dispositions lumineuses, ses mouvements d'ombre, et la gravité simple de ses colorations fauves. Pour le reste, pour l'animation de la composition équilibrée et classique par la plus forte et la plus délicate puissance d'observation et d'émotion que l'art ait jamais connue, pour la fusion, d'autant plus émouvante qu'elle est plus naturelle et quasi inconsciente, du génie hollandais, tout de vérité et

d'humanité, et du génie italien, tout en clarté, drame et beauté, Rembrandt, ce frère lointain de Léonard de Vinci autant que de Van Eyck, qui les continue et qui les complète, reste seul et inaccessible dans sa complication solitaire. Tous ceux qui le veulent suivre dans sa Bible et son Évangile où les déguenillés rayonnent, où les gueux se divinisent, sont affolés et perdus, tombent dans la platitude et le grotesque. Les simples naturalistes, au contraire, qui marchent tranquillement, les yeux bien ouverts devant eux, à travers la vie, comme l'a fait Hals, se contentant de demander à Rembrandt d'utiles conseils pour la représenter avec plus de chaleur et de délicatesse et pour l'analyser avec plus de finesse et de profondeur, deviennent, en nombre énorme, la gloire immortelle de leur pays : ce sont Brauwer, les Ostade, Jan Steen, Pieter de Hooch, Ter Borch, Van der Meer, Paul Potter, les Van de Velde, Van Goyen, les Ruysdael, Hobbéma, les Cuyp, etc. Désormais, parmi eux, il n'y aura plus un portraitiste, un peintre de genre, un paysagiste, qui, en fixant sur le bois ou la toile ses impressions immédiates, n'y fasse œuvre de peintre, c'est-à-dire n'ajoute aux qualités d'observateur, de dessinateur, de compositeur qu'il y peut mettre, qu'il y met presque toujours, l'accord harmonieux des ombres et des lumières, la mise en justes rapports des notes colorées, cette unité expressive par le jeu savant des valeurs qui est la marque de l'œuvre complète et supérieure, et qui fait, d'abord, d'un tableau, pour les yeux, une joie exquise

et une poétique exaltation, comme le fait, pour l'oreille, la sonorité des combinaisons dans une œuvre musicale.

Sous ce rapport, l'école hollandaise naturaliste du XVIIe siècle reste la première des écoles, celle où les vrais peintres s'instruiront toujours, et presque tous ses chefs y sont représentés au Louvre par des ouvrages dignes de leur réputation. Vingt tableaux de Rembrandt nous font suivre l'évolution rapide, soutenue, sans arrêts, de son génie. Lui-même s'y montre en quatre portraits, trois de sa jeunesse, un de sa vieillesse. Dans les trois premiers, l'un de 1633 (un an après *la Leçon d'anatomie*), l'autre de 1634 (l'année de son mariage avec Saskia Van Uylenburgh), l'autre de 1637 (l'année de *l'Ange quittant la famille de Tobie*), c'est le jeune homme, au visage ouvert, prêt à sourire, ardent et heureux, l'artiste salué par la gloire, le fiancé et l'époux caressés par l'amour. Il se plaît alors à se regarder, à se prendre pour objet d'étude, à se parer comme il pare Saskia. Et le voici, d'abord, avec une chaîne d'or retombant au-dessous de sa bonne tête nue, tout expansive, de ses cheveux moutonnants, roux, crépus, puis, avec une grosse toque de velours noir entourée d'une chaînette d'or, drapé dans un manteau noir, et, par exception, ganté, sans doute pour quelque visite de fiançailles ; enfin, la perle à l'oreille, avec un vêtement vert et doré plus riche encore, de longs cheveux sous la grande toque, et, derrière lui, tels que les grands personnages, des architectures. C'est merveille de voir comme la richesse de l'exécution s'accroît avec la

richesse de l'ajustement, comme, en quatre années, la main du peintre s'affermit et s'assouplit, combien sa matière, d'abord mince et molle, un peu terne, s'épaissit, se consolide, s'illumine! Sautons ensuite par-dessus vingt-trois années de douleurs, de déboires, de labeurs acharnés, pour nous retrouver devant le Rembrandt du Salon Carré. Ici, l'homme est alourdi, épaissi, blanchi, inculte, ridé et couperosé (cinquante-quatre ans, un an avant *les Syndics des Drapiers*), un gros linge enroulé autour de la tête, enveloppé d'une vieille houppelande fourrée, dans le demi-jour d'une pauvre chambre. Où donc est le grand atelier d'autrefois, l'atelier vaste, clair, encombré de tableaux, de plâtres, d'armoires, d'étoffes, de bijoux, de bibelots précieux? Quelle émotion nous secoue et nous pénètre! Pourtant, l'artiste, flagellé par la vie, reste droit, robuste, vivant; il tient, d'une main plus ferme que jamais, sa palette et ses pinceaux, et la simplicité, et l'énergie, et la franchise avec lesquelles il dégage lentement, dans leur solidité, de la tristesse et du trouble des pénombres environnantes, son masque puissant et expressif et ses mains obstinément laborieuses, nous semblent bien supérieures à ces caresses douces, mais timides encore, de lumières sereines sous lesquelles le jeune homme, brillant et heureux, vaniteux et mondain, aimait à parader.

L'ascension constante de Rembrandt vers la force et la lumière est plus visible encore dans ses compositions figurées qui s'échelonnent depuis 1633 jusqu'à

1661. Les deux *Philosophes en méditation,* de 1633, sous des voûtes obscures, lisant près d'une fenêtre ouverte, rentrent dans la série de ces premières études de clair-obscur où le jeune graveur recherchait, sur la toile, avec toutes les finesses et les subtilités du burin, l'exactitude expressive des attitudes et des physionomies sous l'action bien déterminée d'un éclairage atténué et délicatement nuancé. L'aspect reste grisâtre, presque monochrome, la matière mince, encore un peu sèche.

Quatre ans après, dans *l'Ange quittant Tobie,* l'élève de Pieter Lastman, sans oublier son maître, est entré en pleine possession de lui-même. Pour la vivacité et la clarté de la mise en scène, la mimique naturelle et puissante des actions, la concordance harmonique de l'expression et de la coloration, la liberté et la variété de la facture, il dépasse déjà de haut, non seulement ses prédécesseurs, mais tous ses contemporains. Le sujet, très pittoresque (à cause de l'ange envolé), avait été traité en Italie par les Bolonais, dans le Nord par les suivants d'Adam Elzheimer. Rembrandt, cette année-là, le traita lui-même plusieurs fois, et chercha sa composition dans plusieurs dessins, plaçant l'ange, tantôt de face, tantôt de côté, parfois même le faisant disparaître dans un sillon lumineux. La difficulté, dans le tableau du Louvre, est abordée et résolue avec hardiesse. L'ange qui, sous des traits humains, vient de rendre la vue au vieux Tobie, a révélé tout d'un coup son origine divine en ouvrant ses ailes diaprées,

et, remontant aux cieux, il s'envole en tournant le dos à toute la famille, assemblée au seuil du logis : le vieux père guéri se prosterne ; le fils voyageur s'agenouille, émerveillé par la métamorphose de son compagnon ; sa jeune femme dresse la tête en joignant les mains ; la vieille mère, fermant les yeux, suffoquée, s'affaisse sur l'épaule de sa belle-fille ; le barbet, épouvanté, s'agite et aboie ; tous se tournant vers cette fuite resplendissante de l'envoyé miraculeux. La tunique et les ailes de l'ange, bigarrées, chatoyantes, dans un frémissement de tons verdâtres, bleuâtres et violacés, dateraient presque ce chef-d'œuvre, où la science de la composition à la fois dramatique et naturelle et la science de l'illumination infiniment nuancée et expressive, atteignent une perfection inconnue avant Rembrandt.

Le *Portrait de vieillard,* de 1633, est une étude admirable, mais dont l'intérêt diminue forcément à côté de la Sainte Famille de 1640, au Salon Carré, la fameuse *Famille du Menuisier*. Dans ce chef-d'œuvre exquis, non seulement Rembrandt dépasse, par le jeu délicat des tonalités brunes sous la caresse douce des lueurs tendres, ses contemporains les plus habiles, ses rivaux en ce genre, Brauwer et Adrien Van Ostade, mais il y a marqué, en chaque détail, la supériorité de son génie, par un goût délicat qu'il ne montre pas toujours. La Vierge mère, offrant son sein blanc à l'Enfant, par la régularité et la finesse de son profil, l'enfant lui-même, par les justes proportions de son

petit corps potelé, rappellent que Rembrandt, collectionneur passionné de tableaux, gravures, dessins de Venise et de Lombardie, ne cessait de les étudier et savait s'en souvenir quand il fallait. Ses Vierges, tendrement éclairées, viennent, parfois, de chez Lorenzo Lotto, comme ses Christs, le plus souvent, viennent de chez Titien ou Léonard, mais son génie hollandais retrempe toutes ces réminiscences dans une source fraîche de vérité et de réalité qui les transforme et en décuple l'effet. Nulle part il n'a exprimé, avec plus de tendresse délicate et profonde, le bonheur intime d'une famille modeste dans un milieu tranquille d'affection et de travail. Voici le père à l'établi, suivant un coup de rabot, près de la lucarne ouverte sur la campagne, la jeune mère tendant son sein à son nourrisson, la grand'mère, interrompant sa lecture de la Bible, pour regarder l'enfantelet. Une chaude tombée de soleil oblique met en vive saillie les clartés des linges et des chairs, les mouvements significatifs des corps et des visages, révèle, détaille, anime par degrés, discrètement, dans les pénombres des angles et du fond, les accessoires familiers qui racontent les habitudes de ce calme intérieur : le berceau bas, garni de bonnes couvertures et de bons coussins, la marmite, suspendue à la crémaillère, sous le grand manteau de la cheminée, mitonnant sur un feu doux, le chat qui s'endort dans cette tiédeur, les provisions d'oignons accrochées à des clous, et, plus loin, dans l'ombre, tout dans l'ombre, derrière les escabeaux et les tables,

un grand lit. Pour exprimer cette paix, le peintre, cette fois, trouve, sous son pinceau, dans les colorations plus ardentes, une chaleur inexprimable de tendresse, et vraiment irrésistible.

A la même époque, et comme pour prouver la sensibilité intime du peintre, dans ses contemplations et admirations de la vie, voici *la Baigneuse* de la salle La Caze. Elle n'a rien d'une déesse, avec ses bourrelets de chair, son allure gauche, ses gros pieds, cette lourde fille, qu'il va transformer en Suzanne (au musée de Berlin), mais comme ses mouvements sont justes, comme son corps se modèle vivement et puissamment! Quelles enveloppes de poésie jettent, sur sa réalité grossière, le mystère délicieux des pénombres qui la gagnent et les frissons du crépuscule dont la rougeur s'éteint, là-bas, dans les feuillages ! Depuis longtemps, d'ailleurs, quoi qu'il traite, le peintre ne fait plus que des chefs-d'œuvre. *Le Ménage du Menuisier* ne semblerait pas pouvoir être dépassé, et voici que huit ans après, en 1648, *le Bon Samaritain* et *les Pèlerins d'Emmaüs* vont nous montrer, dans Rembrandt, un peintre plus accompli, un poète plus grand encore.

Le Bon Samaritain, un homme charitable recueillant un voyageur blessé sur une route, est un de ses sujets simples, éternels, humains qui plaisaient à l'âme facilement apitoyée du bon Hollandais. Il l'avait déjà traité, au moins une fois, à l'eau-forte, en 1633. Scène en plein jour, devant un perron d'auberge rustique, où, tandis que le Samaritain fait son prix avec l'hôte,

un valet prend le blessé sur le cheval qui l'a porté et que retient par la bride un gamin coiffé d'une toque à plumes. Figures très vivantes, d'un réalisme insistant, avec une abondance de détails pittoresques qui amuse l'œil, mais dissémine l'émotion. Dans le tableau, quinze ans après, quelle gravité, quel mépris des détails insignifiants, quelle profondeur simple d'émotion, quelle solennité vive et émouvante ! Jour tombé ; une vaste cour d'hôtellerie ; quelques chevaux au repos et quelques voyageurs qui regardent. Le Samaritain a réglé les choses ; il fait signe aux deux serviteurs qui apportent, le soulevant par les épaules et par les jambes, le blessé presque évanoui ; un jeune garçon tient le cheval par la bride. Tout se fait silencieusement, gravement, dans le recueillement de l'ombre qui descend et ne laisse plus qu'à peine percevoir, par degrés les figures et les choses. Sur les qualités de l'exécution, il n'y a qu'à laisser parler Fromentin : « La toile est enfumée, tout imprégnée d'ors sombres, très riche en dessous, surtout très grasse... Nul contour apparent, une structure de choses qui semblent exister en soi, presque sans les secours des formes connues et rend sans nul moyen saisissable les incertitudes et les précisions de la nature. Pas une contorsion, pas un trait qui dépasse la mesure, pas une touche dans cette manière de rendre l'inexprimable qui ne soit pathétique et contenue, tout cela dicté par une impression profonde et traduit par des moyens tout à fait extraordinaires. »

La même année, le grand poète de la pitié et de la lumière se surpassait pourtant dans *les Pèlerins d'Emmaüs*. Il s'agissait là encore d'un de ces sujets tentants pour un peintre, la transfiguration d'un homme en Dieu. Aussi les Italiens, les Vénitiens surtout, l'avaient-ils fréquemment abordé. Rembrandt, lui-même, s'y était attaqué plusieurs fois, s'efforçant toujours d'y apporter plus de simplicité, d'émotion, d'effet à la fois vraisemblable et surnaturel. Se contenta-t-il lui-même en peignant la toile rayonnante de 1648 ? Non, sans doute, puisque, comme Léonard, il ne se contenta jamais ; mais lorsqu'il reprit plus tard le même thème, cette fois-là il ne put trouver mieux. De fait, il n'est point d'œuvre, je crois, qui donne aux yeux et à l'âme une plus profonde, noble et durable satisfaction. La technique en est admirable, et si souple et si libre qu'à l'abord on ne la sent point. Les couleurs sont discrètes, l'aspect presque monochrome. L'apothéose s'accomplit par le seul jeu de la lumière, presque éteinte dans les angles et sur les murailles, calme et caressante sur les profils des deux apôtres et du serviteur dont elle atténue doucement les expressions de surprise, plus vive sur les blancheurs de la nappe, puis enfin, frémissante, chaleureuse, triomphante, divine, sur les mains, la poitrine, la tête surtout, la tête extasiée, affable, toute endolorie des angoisses de la passion, pâle encore de sa traversée dans le tombeau, d'où elle rayonne en des vapeurs d'or. Nulle pensée de décor, nulle exaltation plastique dans les attitudes ou théâ-

trale dans la mimique, nul éclat artificiel dans l'illumination. C'est la vraisemblance même dans l'invraisemblable, la réalité palpable, irrésistible, dans le miracle. Jamais plus haute et noble poésie ne fut réalisée et fixée par des moyens si peu apparents.

En 1651, nous avons la belle étude de la galerie La Caze, *Portrait d'un jeune homme*, tenant un bâton. La manière du maître se fortifie et s'élargit de plus en plus. Veuf depuis plusieurs années, avec un enfant en bas âge, un peu délaissé par les amateurs mondains, se débattant au milieu d'embarras financiers qui vont le mener à la déconfiture, s'enfermant plus que jamais dans son atelier, Rembrandt a trouvé, dans une servante intelligente, Hendrickie Stoffels, la compagne dévouée qui le soutiendra, jusqu'à son dernier jour, dans ses afflictions et ses luttes. Elle est encore jeune alors, sinon belle, et c'est, pour le peintre, son modèle quotidien, complaisant et aimé. Hendrickie, la même année, se présente au Louvre sous deux aspects bien différents : c'est, à la fois, le célèbre *Portrait de femme* du Salon Carré, et la *Bethsabée*, sortant du bain, de la collection La Caze. Dans le premier de ces tableaux, l'expression de la physionomie féminine, d'un visage doux et charmant, tout rayonnant de beauté modeste et de tendresse exquise, atteint un degré de délicatesse grave et pénétrante qu'on n'avait jamais atteint et qu'on n'a peut-être jamais dépassé. Dans le second, le rendu scrupuleux de la réalité, d'une réalité défectueuse et commune, dans l'étude d'un corps nu, est

poussé jusqu'au bout, avec une franchise implacable, qu'il serait dangereux d'imiter. Tous les deux sont des chefs-d'œuvre qui tiennent justement une grande place dans l'histoire de la peinture.

Pour les gens du métier, pour tous ceux aussi qui, dans une peinture, savent goûter, comme il faut, la saveur de la mise en œuvre, l'exactitude des formes, la justesse de leurs reliefs et de leurs mouvements, la souplesse et la chaleur de l'enveloppe atmosphérique et lumineuse, toutes ces jouissances inexplicables et profondes que nous donne la contemplation de la nature vivante et que l'art exalte en s'efforçant de les fixer, la *Bethsabée* est un morceau de facture incomparable. On peut ajouter même que l'expression réfléchie d'Hendrickie, transformée en dame biblique qui vient de recevoir une lettre de David et médite, sans trop de répugnance, sur les propositions amoureuses du vieux roi, tout en se faisant couper les ongles des pieds par sa duègne, est assez conforme au rôle passager que lui prête l'artiste. Mais ce n'est point là vraiment ce qui nous touche, et toute la séduction, la forte séduction de cet ouvrage, reste bien dans l'entrain enthousiaste, la passion ardente de vérité et de lumière avec lequel il est peint.

Tout autre est l'impression dont nous frappe et nous pénètre l'extraordinaire *Portrait d'Hendrickie* au Salon Carré. Nulle part la matière de la peinture, une matière à la fois solide et tendre, robuste et souple, trempée dans on ne sait quel bain de soleil, tout imprégnée

d'or et de flamme, ne fut jamais pétrie avec tant d'amour pour représenter une tête vivante, pour exprimer une âme. Que faut-il admirer le plus, dans cette apparition à la fois si palpable et si lointaine, si réelle et si idéale, ou de la beauté matérielle dont resplendissent les chairs souples et colorées, cette chevelure fine, ces yeux bien ouverts et brillants, ces riches étoffes et ces soyeuses fourrures, si savamment animées et réjouies par les étincellements dispersés et concordants des perles et des orfèvreries, ou de la beauté morale, une beauté simple et douce, toute d'honnêteté, de simplicité, d'affection qui s'exhale de ce front si calme, de ces regards si droits et si francs, de cette bouche si savoureuse et si bienveillante ? Ce jour-là certainement, avec son génie d'artiste, le peintre, reconnaissant, a mis sur sa toile tout son amour et tout son cœur, et c'est ainsi que l'humble chambrière devient l'égale, devant la postérité, des plus nobles dames et des plus superbes favorites, ses fières voisines sur la cimaise, Laura Dianti, du Titien et Monna Lisa, de Léonard. Les dernières années de Rembrandt sont représentées encore par une série de morceaux dans lesquels sa virtuosité ne cesse de s'affirmer avec une liberté croissante. *Le Portrait d'homme* et *le Bœuf écorché* de 1655, le *Portrait de jeune homme* de 1658, le *Saint Matthieu* et la *Vénus et l'Amour* de 1661, tiennent une excellente place au musée. L'œuvre la plus intéressante de cette période reste, d'ailleurs, ce portrait du vieux peintre par lui-même, au Salon

Carré, dont nous avons parlé. Aucune ne saurait faire oublier *le Bon Samaritain*, *le Repas d'Emmaüs,* la *Bethsabée,* le *Portrait d'Hendrickie Stoffels.*

IV

Presque aucun des peintres hollandais, entre 1620 et 1650, n'échappa à l'influence de Hals et de Rembrandt. Les seuls qui parurent un peu s'y soustraire furent les italianisants. Leur groupe, toujours considérable et très apprécié des amateurs riches et des bourgeois lettrés, continua à peindre, dans une manière mixte, avec plus de prétention que de charme, des mythologies maladroites, des nudités lourdes, des paysages stylisés. C'est dans ce groupe que se conserve le culte de la facture correcte, sèche et froide, de la peinture mince, lisse et claire, qui finira par triompher avec l'école académique du XVIIIe siècle. Triomphe illusoire et passager d'ailleurs, car, tandis que tous ces favoris de la mode sont aujourd'hui oubliés, il n'est pas un petit maître de l'école naturaliste, de l'école indigène et populaire, de celle qui, à la suite de Hals et de Rembrandt, demeura tranquillement et résolument hollandaise, qui ne reprenne aujourd'hui sa place au soleil de la gloire, et dont nous ne soyions heureux d'admirer la loyauté et la franchise, l'esprit sain et la bonne humeur, dans leurs représentations naïves ou savantes de la vie simple qui les entourait, de leurs compatriotes et de leur pays !

Les italianisants de la génération précédente, à cheval sur les deux siècles, qui s'étaient trouvés en contact avec des artistes initiateurs, tels que Baroccio, Michel-Angelo da Caravaggio, David Elzheimer, avaient apporté, on doit le reconnaître, un concours utile dans la formation définitive de l'école. La belle série de tableaux de corporation, réunis, depuis quelques années, au musée d'Amsterdam, montre combien, pour la technique, les portraitistes hollandais ont emprunté aux Vénitiens. Dans la peinture d'histoire et de genre, les emprunts, plus apparents, sont plus nombreux encore. Bloemaert (1564-1651), d'Utrecht, la ville sacerdotale et classique, dont nous avons une *Circoncision*, malgré son maniérisme et les désaccords de sa couleur, exerça, au moins comme compositeur, une longue influence sur ses compatriotes. Le petit *Sacrifice d'Abraham* par Pieter Lastman, le patron respecté de Rembrandt, suffit à montrer combien l'élève est redevable au maître, pour le caractère des figures, la disposition de l'effet général, le choix des costumes et accessoires. Quelques morceaux naturalistes, de Gérard Van Honthorst (1590-1656), toujours d'Utrecht (Gherardo della Notte), un *Concert, Homme accordant son luth,* dans le goût de Caravage, nous rappellent qu'Honthorst fut, en effet, un imitateur passionné des réalistes italiens, le propagateur le plus actif de leurs doctrines dans son pays où il rentra en 1622 et où son action coïncide avec celle de Frans Hals. Déjà, chez Cornelis Van Poelenburg (1586-1667), d'Utrecht (Brusco

ou Satiro en Italie), le dilettantisme se rapetisse et se spécialise, mais le soin avec lequel il ajustait ses figurines, costumées ou nues, dans les paysages romains à la mode, en fit le fournisseur attitré des petits cabinets d'amateurs. Parmi les tableautins, assez nombreux, qui portent son nom au Louvre, *le Pâturage, la Baigneuse, les Ruines du palais des Empereurs, les Bains de Diane, les Nymphes et Satyre*, assez variés dans leur apparente monotonie, peuvent encore justifier, jusqu'à un certain point, cette réputation excessive.

L'artiste supérieur de cette génération, celui qui, avec Esaias Van de Velde (non représenté au Louvre), apporte, dans la peinture de genre historique ou familière, un esprit vraiment nouveau et fécond, c'est Adriaan Van de Venne (1589-1662). Où trouver un ensemble de figurines plus vives, mieux observées, mieux dessinées et peintes, que cette multitude de gentilshommes et de gueux s'agitant dans son tableau allégorique, *Fête donnée à l'occasion de la trêve conclue, en 1609, entre l'archiduc Albert d'Autriche, souverain des Pays-Bas, et les Hollandais?* L'allégorie y tient peu de place et s'y dissimule ingénieusement; mais que de vérité, d'esprit, d'entrain, dans le moindre acteur de cette scène où le peintre, vif et délicat, dans l'esprit de Breughel, reste bien l'égal de lui-même, du dessinateur ingénieux que ses illustrations des poètes hollandais vont bientôt rendre célèbre. Van de Venne est né à Delft, le pays des dessinateurs consciencieux

et fins, le pays de Mierevelt, d'où sort aussi Palamedes (1601-1673), avec son beau *Portrait de jeune homme*, d'où sortiront plus tard les Mieris, et, par exception, un grand harmoniste et coloriste, Van der Meer. C'est à Haarlem, toutefois, que les petits peintres de la vie hollandaise, urbaine ou rustique, se montrèrent les plus nombreux et les plus féconds sous la chaude impulsion de Hals. Portraitistes, anecdotiers galants ou militaires, observateurs mondains ou rustiques, paysagistes, c'est, durant un demi-siècle, une poussée joyeuse et admirable! Nous ne les avons pas tous, au Louvre, malheureusement ; néanmoins, nous possédons les meilleurs, Adriaan Brauwer et les deux Van Ostade. Pour les portraitistes, émules ou rivaux de Hals, qui se tinrent presque tous, d'ailleurs, dans une manière plus réservée et moins ardente, plus conforme au goût général, nous sommes, en revanche, insuffisamment documentés. Si Henri Pot (1585-1657) est véritablement l'auteur des *Officiers d'archers se rendant au tir*, au musée de Haarlem, notre petit *Portrait de Charles Ier d'Angleterre*, si authentique et précieux, si vivant même et coloré qu'il soit, est un spécimen insuffisant de son grand talent. Johannes Cornelisz. Verspronck (1597-1662), un autre élève de Hals, se fait mieux connaître par son *Portrait de dame*, en robe de soie noire à fleurs, coiffe, col, manchettes de guipure. Voilà bien la facture loyale, consciencieuse, assez expressive, un peu triste, qui lui assura grand succès auprès des bourgeoises cossues et des respectables

matrones de sa petite ville. L'excellente répétition (très réduite) du célèbre tableau d'Amsterdam, *le Jugement du Prix de l'Arc,* par Barthélemy Van der Helst, d'une tenue si simple et si digne, dans une tonalité grave et sombre, montre une fermeté de style qui n'est pas commune en son œuvre. Néanmoins, même en ajoutant à ce morceau deux bons portraits à mi-corps, un homme et une femme, de 1655, on doit regretter que cet artiste considérable, d'un talent inégal et parfois languissant, mais toujours si exact et parfois si vivant et si noble, dont le succès, parmi ses contemporains, balança ou dépassa celui de Frans Hals et Rembrandt, ne soit pas connu à Paris par des œuvres plus importantes. On peut rattacher, nous le croyons, à l'école de Haarlem, un autre tableau de corporation, entré récemment au Louvre, *la Chambre de rhétorique*, attribuée naguère, sans aucune vraisemblance, aux frères Le Nain.

Dirk Hals (1589-1656), le frère cadet de Frans, fut l'un des premiers à peindre, en petites dimensions, ces *Tableaux de conversation* qui devaient si facilement se répandre dans les cabinets d'amateurs. Conversations bourgeoises, conversations militaires, le plus souvent conversations joyeuses, autour d'une table, avec accompagnement de musique, de danse ou de jeu, dans les salons de la haute et basse galanterie. Il a souvent mêlé l'imitation de son frère à celle des Haarlémois antérieurs avec plus d'aisance que dans son *Festin champêtre* de 1616, mais ce morceau, déjà très

caractéristique malgré ses inexpériences, est sa première œuvre connue et devient, à ce titre, un document intéressant. *La Dame à sa toilette,* de Pieter Codde, l'un des plus habiles et féconds, parmi ces peintres galants, et qui eut l'honneur, en 1637, d'achever, pour la ville d'Amsterdam, un grand tableau de son maître Hals, donne mieux l'idée de ce petit maître. Toutefois, de toute l'école, ceux qui lui font le plus d'honneur, ce sont les deux frères Van Ostade.

L'aîné, Adriaan Van Ostade (1610-1685), est un élève direct de Frans Hals chez lequel il eut, pour condisciple, Adriaan Brauwer, né en Flandre, mort en Flandre, rangé, par conséquent, parmi les Flamands, mais qui, en réalité, pour l'esprit comme pour la technique, demeura toujours un bon Hollandais. Cette camaraderie explique les ressemblances de pratique qui frappent les yeux dans certaines de leurs œuvres. Un peu plus tard, Adriaan fut séduit par le génie de Rembrandt, et, sur la fin de sa vie, comme la plupart de ses contemporains, s'assagit et se refroidit, sous l'influence de la réaction académique. De là, dans sa carrière, trois étapes dont MM. Bode et Brédius ont pu déterminer, avec leur expérience sagace, les principaux caractères : 1° de 1630 à 1640 environ, la jeunesse, rivalité avec Brauwer, un goût libre et hardi pour les rusticités franches et joyeuses, pour les types accentués, presque les caricatures, une touche d'abord un peu sèche et froide, bientôt chaude et forte, dans une tonalité d'abord claire et bleuâtre, qui, de même, se

modifie, se fortifie, se brunit, se réchauffe; 2° de 1640 à 1655, la maturité; l'admiration pour Rembrandt, une perfection croissante dans l'art de la composition, tant pour le groupement des figures que pour la disposition de l'éclairage, une couleur plus blonde, plus fluide, avec une entente exquise des mouvements lumineux et du clair-obscur; 3° de 1665 à 1685, la vieillesse, retour lent aux pratiques d'école, au dessin par la ligne plus que par la forme et la couleur, affaiblissement progressif des tons locaux qui deviennent gris et ternes, en même temps qu'ils se désaccordent et que s'atténue le sens des valeurs. Dans ces trois périodes, d'ailleurs, c'est toujours un maître admirable pour la franchise, la belle humeur, l'aisance et la sûreté de la mise en scène. On peut facilement le suivre ici dans toutes ses évolutions, depuis quelques petits morceaux juvéniles de la collection La Caze, jusqu'à sa pleine maturité dans *l'Intérieur d'une chaumière* (1642), *le Maître d'école* (1662), et son affaiblissement dans *le Buveur* (1668). Un autre de ses chefs-d'œuvre serait ce délicieux tableau d'intérieur, où se rangent, autour d'un père de famille et de sa femme, un jeune couple, un grand fils et cinq fillettes, si cet ensemble de portraits, si fins et vivants, pouvait lui être attribué avec certitude. Il semble difficile, pourtant, de reconnaître dans cette exécution, plus plastique et plus rigoureuse, moins souple et moins dorée, la facture si spéciale du maître, non plus que son image dans celle du chef de famille puisque Adriaan n'eut qu'une seule fille.

Isaak Van Ostade (1621-1649), le frère d'Adriaan et qui fut son élève, n'est pas un artiste de moindre valeur. Bien qu'il soit mort à vingt-huit ans, il a laissé une œuvre considérable et très personnelle. Non seulement dans ses petites études d'intérieurs villageois, de danses rustiques, d'animaux, il rivalise souvent, pour la précision et l'entrain, avec son frère et avec Paul Potter, mais dans ses compositions plus étendues, où le paysage tient d'ordinaire une grande place, scènes d'hôtelleries, de voyages, de pâturages, c'est un observateur très varié et très vivant, avec un goût particulier et fort amusant pour l'abondance et l'ingéniosité des détails pittoresques. Sa peinture, le plus souvent, surtout dans les petites pièces, conserve un aspect jaunâtre qui la fait aisément reconnaître. Dans ses grandes toiles, il est moins monochrome ; l'effet, en revanche, s'y disperse et s'y éparpille quelquefois. Les *Scènes d'intérieurs, le Toit à porcs, le Paysage d'hiver,* dans la collection La Caze, le montrent avec ses meilleures qualités de peintre et d'harmoniste. Dans les tableaux plus importants de l'ancienne collection, les deux *Haltes de voyageurs à la porte d'une hôtellerie,* les deux *Canaux gelés en Hollande,* on admire les dons supérieurs de l'observateur et du compositeur.

A Leyde, où Bailly (1584-1657), dont nous avons une fine étude, garde l'ancienne tradition, et d'où le condisciple de Rembrandt, Jean Lievens (1607-1674), s'échappe de bonne heure pour se métamorphoser en

Flamand à Anvers (*la Vierge visitant Sainte Élisabeth*), Gérard Dow (1613-1675), le premier élève de Rembrandt (de 1628 à 1631, le professeur ayant vingt et un ans, l'élève quinze) s'en tiendra toute sa vie (sauf de rares exceptions) à la première manière, nette et fine, de son maître, qu'il ne suivra pas dans la liberté puissante de ses évolutions postérieures. L'extrême conscience et la singulière habileté avec lesquelles Gérard sut accommoder au goût timide de la société bourgeoise l'entente de l'effet lumineux, en exagérant le rendu minutieux des accessoires, assurèrent à ses innombrables productions, toujours précieusement finies, les placements les plus avantageux. Le Louvre ne possède pas moins de onze tableaux par Gérard Dow provenant de l'ancienne collection. Le plus célèbre, *la Femme hydropique* excite toujours l'étonnement par l'extraordinaire patience de l'artiste à pousser, jusqu'à l'extrême limite, la sécheresse du trompe-l'œil dans la présentation détaillée des figures et des objets. Comment Dow ne perd-il pas tout à fait, à cet exercice périlleux, l'unité lumineuse et colorée? C'est son secret, c'est son mérite et son excuse. *La Femme hydropique,* du vivant de l'artiste, fut acquise par l'électeur Palatin au prix énorme de 30.000 florins. *L'Épicière de village,* en 1793, à la vente du duc de Praslin, fut vendue 34.850 livres, *la Cuisinière,* en 1780, à la vente Poulain, 10.700 livres. Il est vrai qu'à la même époque, le chef-d'œuvre de Rembrandt, *les Pèlerins d'Emmaüs* (1777, vente Randan du Boisset), atteignait difficilement le

même chiffre, celui d'Adriaan Van Ostade, *le Maître d'école,* restait à 6.601 livres (1784, vente de Vaudreuil), celui de Pieter de Hooch, l'*Intérieur hollandais* (1777, vente Tolozan), était pris pour 680 francs ! Quant à Frans Hals, leur maître à tous, démodé, méprisé, oublié, il n'était même plus coté par les marchands, les connaisseurs, les artistes !

Les vrais maîtres de Leyde dans le genre familier sont alors Jan Steen (1626-1679), Gabriel Metzu (1630-1667), Brekelenkam (1620-1668). Ceux-là restent des peintres, parlant toujours langage de peintres, saisissant toujours, dans la réalité, l'attitude expressive, la physionomie typique, l'éclairage significatif, le jeu harmonique, et conforme au sujet, des belles colorations. Dans une ville lettrée, lettrés eux-mêmes, ils apportent souvent, dans leur façon d'observer, plus de finesse d'esprit qu'à Haarlem, sans confondre pourtant l'esprit littéraire avec l'esprit pittoresque, ni tomber dans l'anecdote. Sous ce rapport, Jan Steen, dont l'existence fut assez débraillée, qui tint des cabarets, où il trinquait avec le client, bon vivant, railleur et caustique, peu considéré de son temps, reste un type particulier, presque unique dans l'histoire de la peinture. Par son intelligence, franche et saine, du comique, par l'irrévérence avec laquelle il traite les médecins et les pédants, par le charme délicat et malin qu'il donne à ses jeunes filles, par son impudence naïve à nous conduire dans les mauvais lieux, c'est souvent un Régnier, et un Scarron, c'est parfois aussi un Molière. L'un des

trois tableaux du Louvre, le meilleur, *la Mauvaise compagnie,* est du bon Régnier. On ne saurait être plus distingué, distingué par la grâce des colorations, la souplesse du dessin, la vérité des types, que dans cette scène de mauvais lieu. Le jeune dadais, aviné et somnolent, qui s'affaisse, la tête tombant sur les genoux d'une trop aimable donzelle, l'avenante soubrette qui l'allège de sa montre pour la confier à la vieille Macette au nez pointu, embéguinée de noir, si fréquemment employée par le peintre, les mines réjouies et goguenardes du violoniste acharné et du vieux fumeur abruti, associés et complices de ces dames, sont tous des morceaux exquis admirablement reliés dans la brillante enveloppe de la peinture. L'originalité de Steen, comme peintre de fêtes bruyantes et de joyeux convives, n'est pas moins surprenante dans ses grandes toiles, *Fête dans une auberge* et *Repas de famille.* Dans la première, si mouvementée, si bien distribuée, la vivacité amusante des épisodes de beuveries et galanteries qui y sont accumulés est aussi surprenante que leur variété ; la peinture, toutefois, qui a souffert, est terne et désaccordée, et l'exécution relativement un peu molle. Il y a plus d'entrain, de gaîté grasse et plébéienne, franche et communicative, dans les figures, un peu plus grandes, plus allègrement brossées, du *Repas de famille* (collection La Caze).

Metzu est l'ami de Jan Steen, mais il travaille pour une clientèle plus relevée. Il lui arrive même parfois de vouloir traiter des sujets religieux et historiques

(la Femme adultère); cela ne lui réussit pas plus qu'à son compère, dont les escapades en ce genre sont célèbres et grotesques. Quand il s'en tient à ce qu'il sait faire, des sujets familiers, des scènes d'intérieur, il est charmant, parfois exquis. Dans *le Marché aux Herbes,* sous le feuillage frémissant des grands arbres, près du canal bordé par les maisons de briques à minces colombages, presque percées à jour par la multitude des fenêtres et baies, c'est la vie d'Amsterdam en plein air : engueulades entre maraîchères, galanteries d'oisifs avec les ménagères, flâneurs et mendiants, pêle-mêle d'animaux, de végétaux, d'ustensiles. Dans *le Militaire et la jeune dame, le Chimiste, la Cuisinière,* dans *la Leçon de musique,* c'est la vie intime, mondaine, galante, bourgeoise. Partout, la même saveur de touche, franche et colorée, dans une harmonie calme et chaleureuse. Les imitateurs de Metzu et de Gérard Dow à Delft, qui leur succédèrent dans l'admiration des collectionneurs, les trois Van Mieris, Frans le Vieux (1635-1681), son petit-fils Frans le Jeune (1689-1763), Wilhelm (1662-1747), s'attachèrent plus, malheureusement, à exagérer les sécheresses du dernier qu'à s'inspirer de la simplicité du premier ; leurs tableautins galants, modelés et lustrés avec un soin extrême, obtinrent un succès énorme au XVIII[e] siècle. On y peut suivre, dans la famille, la décroissance du sentiment pittoresque au profit de l'esprit littéraire et de l'ingéniosité anecdotique.

Autant que Steen et Metzu, avec des originalités de

peintres plus savoureuses encore, Ter Borch, Albert Cuyp, Pieter de Hooch, Van der Meer, nous introduisent dans les intimités de la société hollandaise.

On peut rattacher à l'École de Haarlem Gérard Ter Borch (1617-1681). Il n'est point né à Haarlem, mais il y travaillait, dès l'âge de seize ans, dans l'atelier de Pieter Molyn, l'un des novateurs. Des voyages à Londres, en Italie, en Espagne, lui donnèrent une culture étendue. C'est un des peintres de conversations qui se trouvent le mieux à l'aise dans la bonne société bourgeoise, et même dans la société aristocratique et le monde diplomatique. Ses portraits en pied, de petites dimensions, ont une allure particulièrement distinguée. Quel que soit le sujet traité, même le plus scabreux, il y apporte, dans le choix des types et les manières des acteurs, une aisance parfaite de bonne compagnie. En même temps il excelle aux raffinements les plus délicats des colorations douces dans la fraîcheur des visages, la légèreté des chevelures, la blancheur des carnations, la souplesse des tentures, le lustre des soieries. C'est, de plus, un observateur avisé, un physionomiste précis et aigu, avec un charme particulier de bienveillance et de tendresse dans ses analyses. Le Louvre le montre dans tout son honneur avec ses trois morceaux excellents, *le Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme, la Leçon de musique* et *le Concert.*

Albert Cuyp (1620-1681) est de Dordrecht ; c'est un compatriote de Ferdinand Bol (1616-1681), dont le

Louvre a trois bons portraits, et de Nicolas Maes (1632-1693), l'auteur du *Benedicite* (collection La Caze). Fils d'un bon peintre, il ne quitta pas, comme eux, sa ville natale pour aller étudier chez Rembrandt ; il n'en resta que plus personnel, libre, curieux, chercheur, et, dans une école toujours lumineuse, poussant la passion de la lumière à ses extrêmes limites. Cuyp s'est exercé dans tous les genres ; il est si varié qu'aucun musée d'Europe ne le représente sous tous ses aspects. Le Louvre est un des plus heureux, puisqu'il peut, à la fois, montrer en lui le portraitiste ingénieux et pittoresque (*Portraits d'enfants*), le peintre de figures, d'animaux et de paysages, associant presque toujours ces éléments divers sur la même toile, et le peintre de marines. Dans *le Départ pour la promenade* et *la Promenade*, avec quelle force et quelle chaleur son bon ami le soleil fait-il jouer, dès le matin, sa lumière caressante sur les velours éclatants des vêtements, les pelages lustrés des chevaux, la verdure des feuillages, les fuites bleuâtres des horizons ! Quelle sensation douce et pénétrante de bien-être et de calme ! Combien pourtant ce soleil semble presque terne et froid, un soleil banal, un soleil bourgeois, à côté du grand astre tombant qui, dans le *Paysage au crépuscule*, enveloppe, sur le tertre attiédi, le troupeau des vaches tournées vers lui en une inconsciente extase, tandis que le pâtre accompagne, sur son chalumeau, de quelques notes sans doute mélancoliques et traînantes, l'adieu triomphal de la divine lumière ! Les amateurs anglais, depuis

longtemps, admirent et révèrent Albert Cuyp, presque à l'égal de Claude Lorrain. Ce sont peut-être, en effet, les deux plus beaux poètes des crépuscules.

Il y a bien des airs de parenté entre Albert Cuyp et Pieter de Hooch, comme entre Pieter de Hooch et Van der Meer. Alors que leurs peintures, également franches et lumineuses, étaient également méprisées, on les confondait volontiers; on les distingue plus facilement aujourd'hui. Si Cuyp est l'homme de la lumière éclatante, libre, répandue à l'extérieur, Pieter de Hooch (1630-1677) est l'homme des lumières emprisonnées dans les intérieurs, qui s'assoupissent ou qui s'exaspèrent dans les clôtures, suivant la place et la matière des objets auxquels elles se heurtent et sur lesquels elles s'endorment. Personne, mieux que Hooch, n'a fait sentir, par les vivacités ou les repos des clairs et des ombres, la tiédeur douce des appartements, le recueillement silencieux du *home*, le bonheur d'être chez soi, dans un demi-jour frais, tandis que l'été fait rage au dehors. Voyez nos deux *Intérieurs hollandais*. Ici, une ménagère, dans un coin de porte, épluche des légumes à côté d'une fillette qui joue, tandis qu'une bonne dame traverse la courette ensoleillée. Là, dans un salon bien clos, de jeunes dames élégantes et des cavaliers galants jouent aux cartes, fleurètent et boivent. Dans les deux, on éprouve également cette double joie de la fraîcheur dans l'ombre et de la chaude lumière au dehors; dans les deux, on admire également l'étonnante sensibilité du maître et son habileté

à nous communiquer cette sensation dans les milieux les plus différents.

C'est de lumières plus apaisées, plus délicates et subtiles encore que se sert le doux Van der Meer, de Delft (1632-1673), pour nous faire aimer, en leurs occupations paisibles, ses petites dames, grassouillettes et blondes, dont les chairs blanches s'enveloppent d'étoffes claires. Tout n'est pas dit encore sur cet artiste extraordinaire, mort si jeune, très célèbre en son temps, tout à fait oublié durant deux siècles, et dont l'œuvre authentique nous montre à la fois des chefs-d'œuvre de précision implacable, de colorations hardies et fortes, presque brutales, comme la *Vue de Delft* (musée de la Haye), *la Laitière* et *la Maison hollandaise* (collection Six, à Amsterdam), et des chefs-d'œuvre de modelés à fleur de toile, légers, presque imperceptibles, de nuances presque éteintes, voluptueusement diaphanes et alanguies, comme *la Liseuse* d'Amsterdam, *la Dame à la toilette* de Berlin, comme notre bonne *Dentellière* du Louvre, si attentive à son travail, d'un air si doux et honnête, sous le rayon tendre et pâle qui la caresse et qui réjouit de notes claires et brillantes les coussins, les livres, les bobines, les épingles, le métier, tous les associés de son travail et de son recueillement. La courte activité de Van der Meer, de Delft, fut peut-être plus étendue qu'on ne l'a cru d'abord. On a quelque tendance à lui restituer aujourd'hui certaines peintures attribuées naguère aux Van der Meer d'Utrecht ou de Haarlem. Peut-

être n'a-t-on point tort ; mais attendons les preuves.

Autour de ces maîtres originaux et typiques fourmilla longtemps une multitude de petits maîtres presque innombrables. Beaucoup, la plupart, à certaines heures, ont fait quelque chef-d'œuvre et ils nous intéressent presque toujours par leur franchise autant que par leur savoir-faire. Nous ne les connaissons pas tous au Louvre, tant s'en faut ! Néanmoins il en est un certain nombre qui s'y présentent bien. Parmi les italianisants, ce sont Pieter Van Laar (Bamboccio) (?-1674), avec ses scènes champêtres ; Karel Dujardin (1622-1678), avec une suite nombreuse de paysages et d'épisodes italiens qui témoignent encore aujourd'hui de son immense réputation en son temps ; Jean-Baptiste Weenix (1621-1684) ; Lingelbach (1623-1674) ; les deux Netscher père et fils, d'origine allemande, comme Lingelbach, Gaspar (1639-1684) et Constantin (1670-1722). Ce furent aussi des artistes à la mode, très admirés, très recherchés, ne suffisant pas aux commandes. *La Leçon de chant*, *la Leçon de basse de viole*, le *Portrait d'une jeune princesse*, montrent par quelles recherches d'élégance et de préciosité d'exécution ils savaient plaire à leur clientèle mondaine. Chez les élèves de Rembrandt, tant qu'ils n'ont pas oublié les exemples du maître, nous trouvons des œuvres d'un plus haut caractère : *l'Annonciation aux bergers* et le *Portrait de jeune fille* par Flinck, *la Bénédiction d'Isaac* et un *Portrait de jeune fille* par Victors, *Anne consacrant son fils au Seigneur* par Van den Eeckhout. On doit constater

néanmoins qu'à la fin du siècle, ultramontaine ou nationale, la grande tradition chez tous est singulièrement affaiblie et toute prête à s'éteindre.

V

Durant la glorieuse période qui comprend les trois quarts du XVIIe siècle, ce n'est pas seulement dans le portrait et la peinture de mœurs contemporaines que les Hollandais avaient tenu le premier rang ; c'est aussi dans le paysage et dans tous les genres de peinture qui se rattachent au paysage, vues de villes et de monuments, marines, animaux, fleurs, tout ce qui est la nature extérieure, vivante ou morte, Tous les Hollandais, à vrai dire, épris de vérité, admirant leur pays, amoureux de la vie, sont plus ou moins paysagistes. Aucun ne perd jamais l'occasion de montrer un bout de campagne derrière ses figures, non plus que d'accumuler devant et autour d'elles le plus d'accessoires possible, toujours étudiés et rendus avec une passion joyeuse et scrupuleuse. Ce fut encore une des originalités de leur simplicité et de leur franchise d'aimer et de représenter la campagne pour elle-même, sans interventions de réminiscences littéraires ou d'apparitions mythologiques. Simplicité d'ailleurs mal récompensée tout d'abord, franchise inconvenante et qui déplut au plus grand nombre ! Ce ne sont pas seulement les artistes supérieurs, dans la figure et le portrait, comme Hals, Rembrandt, Jean Steen, Pieter de

Hooch, qui s'éteignirent dans l'abandon et l'indigence ! Le martyrologe des paysagistes, des vrais paysagistes, est plus long encore.

Des trois plus grands, le premier, Van Goyen (1596-1656), spécule, pour vivre, sur les maisons, les tableaux, les tulipes, et meurt insolvable ; le second, Jacob Van Ruysdael (1628-1682), après avoir traîné la misère à Amsterdam, retourne agoniser dans sa ville natale, Haarlem, à l'Hospice des Pauvres ; le troisième, Hobbéma (1638-1709), ne peut nourrir sa famille qu'en remplissant l'emploi de jaugeur-juré sur le marché d'Amsterdam, finit, avec sa femme, dans l'indigence, et ne laisse pas de quoi être enterré. Oh ! les braves gens, qui travaillaient pour eux, par plaisir, par amour ! Ils n'ont fait, ceux-là, ni réclames, ni concessions, ils ont accepté la pauvreté comme ils ont adoré la nature, franchement et virilement ; ils nous ont livré, sans hésitation, sans réticences, toute leur âme, toutes les joies saines, loyales, inépuisables de cette âme ravie par les simples accidents de leur terre et de leur ciel ; ils ont transformé, par la seule chaleur de leur sincérité, ces accidents modestes, ces accidents médiocres, en des beautés éternelles, aussi attirantes et plus pénétrantes que celles des altitudes sublimes et des panoramas grandioses !

Toute la gloire, tout l'argent allaient alors aux italianisants, à ceux qui conciliaient le plus habilement le charme élégant d'une observation exacte et d'une sensation délicate aux habitudes d'arrangement classique

données par les premiers voyageurs en Italie. Quelques-uns de ces maîtres restent d'ailleurs d'excellents artistes; l'Italie n'a guère eu de meilleurs interprètes; leur intelligence hollandaise des êtres et des choses simples et de la vie universelle par la lumière ne les abandonne presque jamais, et éclate souvent chez eux par des accents d'une émotion grave et d'une consciencieuse loyauté. Des artistes tels que Jan Both (1610-1652), avec son grand paysage au soleil couchant, où une dame, montée sur un mulet, cause avec un paysan; Asselyn (1610-1652), avec ses moines dans la campagne romaine; Berchem (1620-1683), si bon dessinateur, si beau compositeur, avec ses onze toiles de paysages avec animaux; Pynacker même (1621-1673), ne sont pas des praticiens méprisables. Rembrandt, l'ami d'Asselyn, les estimait et les admirait, parfois rivalisait avec eux. Nous ne saurions être plus difficiles que Rembrandt! Ce serait, d'ailleurs, nous priver d'un réel plaisir et commettre une injustice flagrante, que de ne point reconnaître souvent, en ces paysagistes voyageurs, un sentiment de grandeur puissante dans le développement des formes végétales et des aspects panoramiques, une conscience admirable dans l'étude des terrains, des arbres, des animaux, et une intelligence innée des grands effets de lumière qui les apparente souvent à notre Claude Lorrain.

Néanmoins, ce sont des internationaux. Ils ont les défauts comme les qualités du dilettantisme. S'ils parlent à l'imagination, ils vont moins droit au cœur.

Pour nous émouvoir, un cri populaire vaut mieux qu'une oraison académique. Une grisaille de Van Goyen, brossée naïvement et finement, dans une barque, devant le quai et la tour de Dordrecht, est plus éloquente et plus rafraîchissante qu'une forêt décorative, avec groupes spirituels sur le premier plan. Cet excellent Hollandais a cinq tableaux au Louvre, tous bien hollandais, tous pris à peu près au même endroit, sur la Meuse, devant Dordrecht. Ce que c'est que de bien aimer les choses, de les aimer à fond, constamment, pieusement ! Il y a des centaines de vues de Dordrecht, par Van Goyen, dispersées dans tous les cabinets du monde; toutes sont, pour le passant, de même aspect, un aspect triste, terne, monochrome, plus ou moins grisâtre, jaunâtre ou verdâtre, suivant la période de sa vie. Mais, si ce passant aime la nature et la peinture, leur infinie variété et leurs délicatesses inexprimables, il s'arrête, contemple, admire, reste ému et remercie le vieil artiste de lui avoir montré tant de choses nouvelles là où il croyait retrouver toujours la même. Les cinq tableaux du Louvre représentent tous, à peu près, le même site : au premier plan, les eaux de la Meuse, plus ou moins troublées ou limpides, traversées par des barques et des canots ; dans le lointain, la ville de Dordrecht, avec son clocher carré, tronqué, sans flèche, sa grande église étalant sa masse rectangulaire au-dessus des maisons, parmi les tournoiements des hauts moulins épars. Mais, suivant la saison, le jour et l'heure, ce site familier prend une

physionomie diverse, comme celle d'un homme dont le visage se plisse ou se déride, au gré de ses impressions; et, pour exprimer cette diversité, le pinceau léger et rapide de Van Goyen trouve des délicatesses et des transparences d'une sensibilité unique.

De Salomon Ruysdael (1600 ?-1670), l'élève probablement de Van Goyen, nous n'avons qu'une petite *Vue de la Meuse,* où leur parenté saute aux yeux ; ce n'est point assez pour donner la juste idée d'un maître très sincère et original, dont les leçons ne furent pas inutiles à son grand neveu Jacob Van Ruysdael (1620-1682)[1].

Pourquoi Jacob est-il le plus grand maître de l'école? Parce qu'il en est, à la fois, dans ses œuvres supérieures, le plus sincère et le plus ému. Comme Rembrandt, parmi tant d'honnêtes paysagistes, c'est un poète. Comme lui, sans avoir vu l'Italie, il a respiré naïvement, à travers ses œuvres, le grand souffle de la beauté et de la noblesse antiques. Il voit avec la même perspicacité qu'Hobbéma et Potter, il analyse tous les détails des prairies plates, des buttes sablonneuses, des buissons rabougris, des chaumines délabrées, mais il les admire d'un œil amoureux, et il les chante ensuite, sur un plus large rythme, d'une voix plus inspirée. Le Louvre est un des lieux du monde où cette grande voix résonne le mieux, sans se gonfler,

1. En 1903, le musée a acquis deux tableaux très importants, par leurs dimensions et leurs qualités, *la Grosse Tour* et *Bord de Rivière*, qui représentent plus dignement le maître.

sans se forcer, naturelle et claire, vibrante et pénétrante. *La Tempête sur les digues, le Buisson, le Coup de soleil, la Forêt,* comptent justement parmi les chefs-d'œuvre de Ruysdael les plus émouvants, parce qu'ils sont les plus simples et les plus sincères, surtout les trois premiers, où des figurines anecdotiques, dues à un collaborateur, ne viennent pas troubler une impression profonde à laquelle elles resteraient étrangères.

Deux toiles de Jan Wynants (1625-1682), compatriote des Ruysdael qui, comme eux, mais avec moins de hardiesse et plus de réminiscences traditionnelles, contribua à développer, dans l'école de Haarlem, le goût du site naturel ; deux encore d'Allart Van Everdingen (1621-1675), l'ami de Jacob et qui lui fournit sans doute ses modèles de paysages norvégiens, avec arbres brisés et cascades, dans ses heures de détresse, pour les marchands d'Amsterdam, représentent, sans grand éclat, ces deux beaux paysagistes. Meindert Hobbéma (1638-1709), le réaliste intransigeant, triomphe, lui, superbement, avec son admirable *Moulin à eau.* Que de fois il a traité ce motif ! L'a-t-il jamais fait mieux? Non, jamais, d'une main si sûre, d'un pinceau à la fois si net et si souple, il ne s'est plu à accumuler une multiplicité plus incroyable de détails dans une composition d'une ordonnance si ferme, où chaque chose, restant à sa place, sous la lumière vive d'un ciel pur, prend sa plus haute valeur sans altérer la valeur des choses voisines. Cette merveille de précision reste une merveille d'impression. Comme les primitifs, naïfs

et virils, du xve siècle, Meindert Hobbéma est un adorateur pieux de la vérité, il la veut tout entière, il n'entend lui demander aucun sacrifice ; sa rudesse est parfois rébarbative, sa franchise est toujours touchante.

Ce sont encore des peintres bien sincères que Cornelis Decker (?-1678), avec sa *Chaumière près d'une rivière,* et ce délicieux Aert Van der Neer (1603-1677), l'ami de la lune et des doux crépuscules, qui raconte si bien la grande paix des soirées silencieuses, la lente fuite des barques sur les eaux scintillantes, la descente fraîche des ombres sur les routes incertaines, les retours fatigués des causeurs somnolents et des troupeaux poussiéreux, la sérénité calmante et majestueuse du ciel illuminé. Ses *Bords d'un canal* et son *Village traversé par une route* le font bien connaître et aimer. Egbert Van der Poel (1621-1664), qui imite parfois Van der Neer, n'est pas moins passionné pour les clartés lunaires et surtout pour les incendies, dont il se fit une spécialité. Sa *Chaumière* au Louvre, toutefois, n'est pas en train de brûler; on y sent la main d'un observateur scrupuleux qui étudie bien et peint bien, même sous un jour normal. Van der Hagen (1635-1669) est plus timide, mais que sa petite *Plaine de Haarlem,* spacieuse, interminable, fuyante sous le ciel immense, le vaste ciel de Hollande, tout rempli par les haltes ou les luttes des énormes nuées, le ciel de Van Goyen et de Ruysdael, est encore charmante à voir !

Celui qui, de son temps, passait déjà pour le plus sincère de tous, c'était Paul Potter (1625-1654). Il

semble même qu'il périt à la peine, à vingt-neuf ans, s'acharnant à rendre ce qu'il voyait, brin à brin, poil à poil, feuille à feuille, comme un graveur, mais à le rendre en peintre, sous la vraie lumière, sans sacrifier une lueur ou un reflet, non plus qu'un relief ou qu'une ombre. C'est par là qu'il se sauva, ne s'épuisa pas dans cette patience opiniâtre, et, par exactitude, à certains moments, sembla presque s'élever jusqu'au génie. Ses petites études, *le Cheval blanc avec un Cerf et deux Biches, le Bois de la Haye,* et surtout *la Prairie,* où la lumière caressante qui réchauffe le bétail assoupi est si pure, si calme et partout si également pénétrante, nous font assister à la progression régulière et rapide de ce grand talent. *Les Chevaux* sont de 1647, *la Prairie* de 1652. Paul Potter mourut deux ans après. Le meilleur animalier, après Paul Potter, fut Adriaan Van de Velde (1639-1672), moins naïvement rustique, mais très savant et très habile. C'est un des artistes qui se montrent le mieux chez nous, sous les divers aspects de son talent varié, comme figuriste, paysagiste, animalier, dans une série de sept petites toiles.

Pour compléter au Louvre sa visite en Hollande, il faut encore y regarder les marines de S. de Vlieger (1601-1653), et surtout celles de Backhuysen (1631-1708) et de Willem Van de Velde (1633-1707), les vues de villes ou intérieurs de monuments par Van Delen (1607-1651), Beerstraten (1622-1666), Van der Heyden (1637-1712), Isaac Van Nickelle (1633-1700 ?), les oiseaux de Hondekœter, les natures mortes de Heda

(1594-1678), J. Davidsz. de Heem (1606-1683), Kalf (1621-1693), Jan Weenix (1640-1719), J. Van Huysum (1682-1749). Beaucoup de ces petits tableaux avaient été, trop longtemps, écrasés et perdus, au milieu de la grande galerie, sous la masse somptueuse des décorations de Rubens. Leur distribution récente en des cabinets spéciaux, sous un jour plus doux, leur a rendu, nous l'espérons, tout leur prix. Si on les examine avec attention, dans leur ordre chronologique, on prendra désormais, sans peine, une idée assez nette de la fécondité extraordinaire et de la merveilleuse variété, durant un siècle à peine, de cette école originale et indépendante qui a poussé la science du tableau de chevalet jusqu'à une perfection non dépassée depuis lors. C'est, en effet, l'école hollandaise qui, en découvrant une source nouvelle et proche de poésie forte et saine dans la simple représentation de la vie quotidienne, de la vie de tous, avec ses joies simples, ses devoirs, ses souffrances, ses petitesses, ses grandeurs, a su ouvrir, à l'art de l'avenir, les perspectives d'une activité constante en dehors et à côté de ses manifestations idéales et décoratives. On se convaincra aussi que, malgré quelques lacunes inévitables et qu'on s'efforce d'y combler, notre grand musée national est un des lieux du monde où l'on peut le mieux suivre et comprendre cet art humain, loyal et salubre, dans une série imposante et attrayante de chefs-d'œuvre supérieurs.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi. — 14553-04.

